Nodnagel
(Schillings)

Das Musikdrama „Ingwelde“.

Dichtung von F. Graf Sporck.

Musik von Max Schillings.

Einführung in Dichtung und Musik des Werkes
(nach der Orchesterpartitur)

von

Ernst Otto Nodnagel.

Mit 82 in den Text gedruckten Notenbeispielen.

Leipzig
Verlag von J. Schuberth & Co. (Felix Siegel).
1896.

Meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor

Felix Schmidt,

Lehrer an der königlichen Hochschule für Musik
in Berlin,

als Zeichen des Dankes
und
herzlicher Ergebenheit.

Erster Abschnitt.

Die Dichtung der „Ingwelde" in ihrem Verhältnis zur Sage.

Den Stoff zu seinem dramatischen Gedicht „Ingwelde" hat Graf Sporck dem altskandinavischen Sagenschatze entnommen und zwar speziell der Handlung der „Swarfdäla"-Sage, in deren Mittelpunkt Ingwelde Schönwange steht. Die Entstehung dieser Sage verlegt Peter Erasmus Müller in seiner „Sagaenbibliothek des skandinavischen Altertums", wo er eine kurze Zusammenfassung ihres Inhaltes giebt, ungefähr in das zehnte Jahrhundert, hält jedoch ihre Echtheit für nicht über alle Zweifel erhaben. — In dem Müllerschen Buch, das von Karl Lachmann aus dem Dänischen übersetzt ist (Berlin 1816), fand J. Ch. von Zedlitz Anregung zu zwei epischen Dichtungen, die unter dem Titel „Altnordische Bilder" 1850 in zwei Bänden bei Cotta in Stuttgart erschienen. Die eine dieser Dichtungen heißt „Svend Felding", die andere, die uns hier interessiert, „Ingwelde Schönwang". Dieses in drei Bücher, „Klause," „Ingwelde und Gest" und „Bran der Tölpel" zerfallende Epos zeugt in Diktion und Versbau nicht immer von feinem Geschmack, sondern streift häufig die Grenze der unfreiwilligen Komik, namentlich in den jedem einzelnen Abschnitt der Erzählung vorangestellten allgemeinen Betrachtungen, in denen manches ungeheuer spaßhaft wirkt. Besonders das monotone Versmaß, fünffüßige Jamben mit konsequent durchgeführtem männlichem Reim, macht die Lektüre der Dichtung zu einem recht zweifelhaften Genuß. Die zahlreichen holperigen Verse empfindet man bei diesem ewigen Gleichmaß geradezu als angenehme Abwechslung.

Nichtsdestoweniger ist dem Zedlitzschen Epos ein großer Vorzug nachzurühmen. Mit starker Fantasie weiß der

Dichter die dürren, trockenen Notizen, auf die sich bei Peter Erasmus Müller die Inhaltsangabe beschränkt, zu lebendigen, farbenprächtigen und kraftvollen Bildern zu wandeln, so daß sein Gedicht trotz seiner formellen Unzulänglichkeit doch einen lebhaften tiefen Eindruck zu hinterlassen vermag. Dies mag denn auch den Grafen Sporck, der sich schon vor etwa 10 Jahren durch seine Dichtung zu Zyrill Kistlers Oper „Kunihild" vorteilhaft bekannt gemacht, zur Ergreifung und Neugestaltung des für die dramatische Behandlung ziemlich spröden Stoffes gereizt haben. Und wiewohl mir der Stoff in der neuen Form nicht ganz restlos aufgegangen zu sein scheint, der sichere Blick für plastische Bühnenbilder, den Graf Sporck in seiner „Ingwelde" bewiesen, kennzeichnet ihn als echten Bühnendichter. Wenn das Drama dennoch nicht vollkommen genannt werden kann, so ist das die Folge gewisser kleiner Mängel in der Technik, auf die ich bei eingehender Betrachtung der Dichtung hinweisen werde.

Zunächst will ich nun an der Hand v. Zedlitz' eine kurze Erzählung der Sage geben, die in dem Epos nur ganz leichte unwesentliche Modifikationen erfahren hat, und werde dann zeigen, in welchen Punkten Graf Sporck umbildend und neuschöpferisch eingegriffen hat. Es wird sich dabei ergeben, daß das Beste an dem Inhalte des Dramas alleiniges Geisteseigentum des Grafen Sporck ist, daß es ihm gelungen ist, den vorgefundenen Stoff zu verinnerlichen und zu vertiefen und ihm so erst seinen eigentlichen künstlerischen Wert zu verleihen.

Das exponierende erste Bild der Zedlitzschen Dichtung führt uns nach Gladgaard (spr. Gladgor), dem Sitz des alten Helden Litolf, an dessen Herz der Kummer nagt, daß er der letzte seines Stammes ist und nur ein Töchterlein besitzt, ein Kind noch, Ingwelde, das von den Nachbarn „Schönwange" genannt wird. Den Knaben mit gespaltener Lippe, der ihr Spielgefährte ist, hat nicht er erzeugt. Gest ist der verwaiste Sohn eines seiner Leibeigenen, des Fergen Olaf, und Hildes, der von diesem entführten Tochter des Norf, dessen Geist zwölf Jahre nach seinem Tod für der Jungfrau Entführung an Olafs Leben Rache nahm. Nach-

dem dann Hilde der Gram um des Gatten Verlust dahingerafft, hatte Litolf den zwölfjährigen Gest an Sohnes Statt aufgenommen.

Im zweiten Bilde malt Zedlitz das idyllische Geschwisterleben der heranwachsenden Kinder, und wir erfahren von der alten durch Generationen weitergeerbten Fehde mit dem Geschlechte Thorsteins, dessen letzte Thaten noch der blutigen Sühne harren: Litolfs Schwester hatte der Feind geraubt und mit ihr ein köstliches Wundergeschmeide sowie Litolfs herrlichen Hengst, ein wertvoll Tier, aus des Asenhengstes Sleipner Blut. Die Wunde, deren Narbe Litolfs Stirne schmückt, ist zwar mit Golde gesühnt, doch nicht gerächt. Rache an den Thorsteinern, an Glaser, an seinem Neffen Klause, an dessen Schwager Gries, das ist der heiße sehnliche Wunsch, der in der Jungfrau Busen keimt und wurzelt.

Mit dem dritten Bilde ist die Vorgeschichte beendet, und die eigentliche Handlung des Epos setzt ein. Den Thorsteiner Helden erwacht bei fröhlichem Gelage der Durst nach neuen Thaten und neuen Kämpfen, Gries gelüstet es, den stärksten nordländischen Kämpen, Gest, im Kampfe zu bestehen, und Klause vermißt sich gar, Ingwelde, die schönste aller Erdenfrauen, ungehindert aus der Ihrigen Mitte zu rauben. Vielfraß, des Glaser listiger Knecht, wird mit höhnend herausfordernder Botschaft in Schalksnarrentracht gen Gladgaard entsandt. Wie er seiner Sendung sich entledigt, zeigt des Bildes zweite Hälfte.

Litolf und seine Thingmannen nehmen die Herausforderung freudig an, für deren schmähende Form der Überbringer beinahe schlimmen Botenlohn erntete. Litolfs Fürsprache rettet dem Knecht das Leben, und er kann auf dem Heimwege noch Klauses besonderen Auftrag ausführen und das „Frauenbuur", in dem Ingwelde mit ihren Frauen wohnt, auskundschaften, wodurch er sich freilich die Gladgaarder Meute auf die Fersen lockt, deren scharfen Zähnen er nur unter Opferung seiner aus einem Stierschädel gebildeten Narrenkappe zu entrinnen vermag.

Während des wilden blutigen Kampfes, der im vierten Bilde tobt, unternimmt Klause auf dem Rücken des gold-

hufigen Asenhengstes mit Vielfraß und einer kleinen Schar einen Überfall auf das unverteidigte Frauenbuur. Als er die Thore gewaltsam erbricht, lodern ihm Flammen entgegen. Die bedrohte Jungfrau hat die Fackel an das Haus gelegt, da sie lieber den Tod, als Feindes Gewalt erleiden will. Doch auf dem Götterroß ist Klause unversehrt durch die Flammen gedrungen und hat Ingwelde aus der Glut gerissen. Durch den Flammenschein werden die kämpfenden Gladgaarder nach der Burg zurückgerufen, allen voran Gest, der mit wuchtigem Keulenschlage den Räuber niederstreckt.

Ingwelde, die als Sühne für den Erschlagenen den Feinden folgen soll, thut den übereilten Schwur: „Kein andrer soll von euch mein Gatte sein, als der erschlagne Klause hier allein."

In diesem Augenblick erhebt sich Klause, der von Gests Schlage nur betäubt gewesen, gesund und munter und besteht auf Erfüllung des unbedachten Schwures.

Zedlitz hat hier schon die ziemlich verworrene Sage etwas modifiziert, und Graf Sporck ist ihm, wie wir später sehen werden, hierin gefolgt. Nach der Sage hat Klause sich überhaupt nur tot gestellt, schon mit der Absicht, die Gegner zu überlisten. Sehr viel gewonnen ist auch durch die Änderung nicht. Die Konsequenzen, die aus dem Schwur gezogen werden, sind ziemlich sofistisch, da ja nach seinem Wortlaut Ingwelde gar keine Verpflichtung gegen Klause eingegangen ist. Sie hat nicht geschworen, ihm, sondern nur, keinem anderen Thorsteiner anzugehören. Die Ausdrucksweise ist also so ungeschickt wie nur möglich.

Da übrigens alle Beteiligten, selbst Litolf, die Verbindlichkeit des Schwures anerkennen und niemandem einfällt, den Wortlaut auf die Wagschale zu legen, so muß Ingwelde den Feinden folgen, was sie unter einem neuen Schwure thut, durch den sie Klause für die erste Liebesnacht den Tod droht.

Das nächste Bild zeigt Ingwelde als des Klause Gattin, in „böser Ehe Zwang" auf ihres Räubers Untergang sinnend.

Um sich mit ihrer Sippe zu verständigen, beschließt sie, den Rat der im tiefen Walde hausenden zauberkundigen Riesin Helge anzurufen und macht sich zu diesem Zweck mit einer

für die Ihren bestimmten Runentafel auf den Weg zu der Riesin Felsenhöhle. Sie braucht dem weisen Weibe gar nicht einmal den Grund ihres Besuches zu nennen, denn diese fordert ihr ohne aufzusehen die Tafel ab und verheißt ihr Gewährung ihrer unausgesprochenen Bitte. — Als einige Tage später Klause auf der Jagd ist, erscheint die Jötunstochter plötzlich bei Ingwelde, um ihr Litolfs Botschaft zu künden: er harre ihrer und hoffe, sie komme nicht allein.

Als dann abends bei Mahl und Met Klause zärtliche Anwandlungen fühlt, verweigert sich Ingwelde, wie stets, seinem Werben, verheißt ihm aber ihre Gunst, wenn er zuvor den Raub sühne, indem er mit Litolf Frieden schließe und ihm, wie es die Sitte verlangt, auch Brautschatz zahle. Klause, der die Gerechtigkeit ihrer Forderung nicht leugnen kann, legt ihr sogleich das einst von Thorstein Litolf geraubte Geschmeide um. In der Frühe rüstet er dann sein Gespann zur Fahrt nach Gladgaard, die er dann, von Ingwelde geleitet, ahnungslos antritt.

Litolf mit seiner Schar kommt ihnen beritten entgegen; als Klause vom Wagen abspringt, um ihn zu begrüßen, reißt Ingwelde die Zügel an sich, und während Klause unter Litolfs Axt sein Leben läßt, treibt die Befreite die Rosse ihrem Vaterhause zu.

Im Staub des Weges blieb der Leichnam unbestattet liegen, schutzlos den Sommerfliegen und dem hungrigen Gevögel preisgegeben. Da naht auf plumpem, mit zwei schwarzen Stieren bespanntem Gefährt die Riesin Helge und bringt den Erschlagenen nach Thorsteins Hof, wo man noch keine Ahnung von der Bluthat gehabt. Auf der traurigen Fahrt singt sie ein Lied von verratener Liebe, von dem ungetreuen Helden und von der Riesin gestillter Rache.

Das erste Bild des „Ingwelde und Gest“ betitelten zweiten Gesanges schildert zunächst den Schmerz und Rachedurst des Thorstein, Gries und Glasers. Als letzterer eines Tages mit Thorstein an dem winterlichen Meeresgestade wanderte, hatten beide eine Vision. Hoch in den Wolken schauten sie Klause auf grauem Rosse, sich selber hinter ihm auf einem Schlitten durch die Lüfte fliegend. Thorstein schilt

Glaser, der angesichts der Erscheinung erblaßte, zumal Geistererscheinungen Verstorbener gar nichts Ungewöhnliches seien. Er deutet die Erscheinung auf des Verstorbenen Verlangen nach Vollziehung der Blutrache und beschließt demnach alsbaldigen Wiederbeginn des Kampfes gegen Gladgaards Kämpen. — Ingwelde war in der Zwischenzeit still und in sich gekehrt, die verräterische That an Klause läßt ihr Gemüt nicht ruhen, die Stätte, da des Helden Blut geflossen, gemahnt sie immer von neuem ihrer Rachethat, so daß sie endlich ihren Vater bewegt, mit ihr unter Zurücklassung Gests Gladgaard für einige Zeit zu verlassen.

Gest, der allein als Hüter der Burg zurückgeblieben, wird bald darauf von den Thorsteinern überfallen und, da er den Aufenthalt Ingweldens und ihres Vaters trotz der glänzenden Reichtümer, die man ihm bietet, nicht verraten will, von der Übermacht überwältigt, mit Riemen an ein Roß gebunden und von den Heimkehrenden mitgeschleift. Die wilde Rotte kommt auf ihrem Ritt an der Fergenhütte vorbei, die einst Gests Vater bewohnt hatte. Da stehen plötzlich zwei mächtige unheimliche Gestalten, ein an Gestalt Olaf gleichender Mann und ein Weib, im Dunkel vor den Tieren, die bei diesem Anblick erst scheuen und dann in zügellosem Entsetzen nach allen Richtungen auseinanderstieben. Das Pferd, von dem Gest schon beinahe zu Tode geschleift ist, rast auf den Strom zu, stürzt aber an der Stelle, wo einst Norf des Olaf Kahn bestiegen, wie vom Blitze gefällt leblos nieder.

Der Schwerverwundete wird bald von dem mit seiner Tochter gen Gladgaard zurückkehrenden Litolf aufgefunden. Unter der sorgsamen Pflege von Ingweldens kundiger Hand genest er rasch von seinen Wunden und wird von dem sein nahes Ende ahnenden Litolf für seinen Heldenmut mit der Freiheit und Ingweldens Hand belohnt. Des Jünglings Befürchtung, Ingwelde möchte an dem entstellenden Fehler seiner Lippe Anstoß nehmen, zerstreut diese; nur wenn er je an Mut und Würdigkeit ein anderer würde, als er ist, nur dann würde sie den Spalt der Lippe sehen.

Die frohe Zeit, die jetzt begann, schildert das vierte Bild. Kaum einen Tag sah Gladgaard ohne fröhliche Gäste, der

greise Litolf lebt noch einmal vollkommen auf in dem Glücke seines Kindes und dem Wiedererwachen des früheren Lebens. Nur in Ingweldens Seele steigt manchmal ein trüber Gedanke auf, wenn sie nach der Stätte des Mordes blickt. Oft glaubt sie dort nächtlicher Weile im bleichen Mondlicht des Ermordeten Geist wandeln zu sehen, von dem Zedlitz sie sagen läßt:

Ich wollt', er blieb in seinem Grabe fern,
Ich fürcht' ihn nicht, doch seh' ich ihn nicht gern.

Doch das Glück sollte nicht von langer Dauer sein. Auch bei den Thorsteinern hatte sich der Geist Klauses öfter gezeigt, so daß es denn endlich wieder zu neuer Fehde kam. Gest fällte den Glaser. Gleich darauf erliegt Held Litolf der Klinge Thorsteins, dem dafür im gleichen Augenblick ein Hieb des Gest den Schädel spaltet.

Aber selbst des Litolf Fall brachte dem Geiste keine Ruhe im Grabe, überall verfolgte Ingwelden die Erscheinung, blieb jedoch dem Gest unsichtbar. Endlich ertrug die junge Gattin den beständigen unheimlichen Anblick nicht länger, und da sie demnächst einem Kinde das Leben geben sollte, so willfahrte Gest, selbst der endlos sich erneuenden Fehde müde, ihrem Wunsche und zog mit ihr „in eine ferne fremde Gegend fort“.

Das dritte Buch der Zedlitz'schen Dichtung folgt zuerst dem Paare in seine neue Heimat, wo ihr Glück in den nächsten Jahren durch die Geburt zweier Knaben erhöht wurde. Die Jahre enteilen, und nur bisweilen noch gedenkt Ingwelde des Klause. Seinen Geist sah sie nur einmal noch auf offenem Meere schiffen. Von Frieden mit dem Hause Thorstein will sie nichts hören und erwidert, wenn Gest dazu rät: „Leicht dürft' es sonst geschehn, ich möcht' den Spalt in deiner Lippe sehn.“ —

In der Burg der Thorsteiner ist inzwischen auch ein neues Geschlecht aufgewachsen, die fünf Söhne des Glaser, deren vier auf Abenteuern umherzogen, ohne sich um die Rache für ihren erschlagenen Vater zu sorgen. Nur der jüngste der Brüder ist aus der Art geschlagen, der nun zwanzigjährige Bran, eine Schlafmütze, die den ganzen Tag auf dem Schaf-

fell liegt und ins Feuer starrt, wofür ihn die ganze Sippe nur den Tölpel nennt.

Als dieser Tölpel eines Abends wieder allein am Herde gesessen hatte und endlich eingeschlafen war, fuhr er plötzlich um Mitternacht in die Höhe und sah sich gegenüber eine riesige Erscheinung mit grauem Mantel und blutig klaffender Wunde am Hals. Bran kümmert sich nicht weiter um den Fremden, sondern bläst ruhig das beinahe erloschene Feuer wieder an und setzt sich dann wieder auf sein Fell. Aber der Fremdling schaut unverwandt den Burschen an, bis diesem von dem Blicke unbehaglich wird und er in seiner Verlegenheit dem andern einen Krug Metes anbietet. Der Gast trinkt, reicht den Krug zurück mit der Aufforderung, ihn zu leeren und stellt sich gleichzeitig vor:

„Dein Vetter Klause bin ich. Auf der Heid'
Lieg' ich erschlagen, und kein Thorstein echt
Hat mich an meinem Weibe noch gerächt.

Dem Jüngling wird, nachdem er getrunken, ganz wunderlich zu Sinn. Der Geist erzählt ihm seine erfolglosen Bemühungen, einen Sippen zu finden, der ihm Ruhe brächte, indem er an seinem Weib und ihren Kindern Rache nehme für die Blutschuld. Endlich verlangt er von Bran den Schwur der Rache und erhält ihn; im Augenblick, wo der Jüngling die dargebotene Rechte der Erscheinung erfaßt, fühlt er einen Schlag durch Mark und Bein und stürzt besinnungslos nieder. Wie er wieder zu sich kommt, ist die Halle leer und finster.

Als die Brüder heimkehrten, erkannten sie den ehemaligen Tölpel kaum wieder, so war er äußerlich und innerlich verändert. Ohne weiteres beginnt er sich als das Haupt der Sippe zu betrachten und imponiert den Brüdern auch derart, daß sie in scheuer Verwunderung seine Überlegenheit anerkennen und sich's gefallen lassen, wie er bei der Teilung des gemeinsamen Erbes die volle Hälfte für sich in Anspruch nimmt.

In der Folgezeit machte Bran sich weithin zu Lande und zur See durch seine Gewaltthaten gefürchtet. Auf einer seiner Wanderungen hatte er, den nur ein Knecht begleitete, eine merkwürdige Begegnung. Ein heldenhaft aus-

sehender Mann lenkte ein Gespann. Bran überhörte den freundlichen Gruß des Mannes, er stand still und starrte unverwandt dem herrlichen Weibe nach, das auf dem Wagen gesessen. Auch diese hatte den Fremden lange betrachtet und verweist jetzt ihrem Gatten hastig jenen Gruß, denn sie hat erkannt, daß sie einen Sprossen von Thorsteins Stamm gesehen. Bran sucht inzwischen durch den Knecht zu erfahren, wer das Paar gewesen, vermag es jedoch nicht zu ermitteln. Erst als ihn der Knecht darauf aufmerksam macht, daß der Mann eine gespaltene Lippe gehabt, wird er inne, daß er den lange Gesuchten begegnet war. Tiefe Schwermut lastet von jetzt ab auf seinem Gemüt, bis er sich endlich aufrafft, seine Thingmannen zusammenrufen läßt und mit einer kleinen auserlesenen Schar derselben auszieht, ohne jemandem sein Ziel zu nennen.

Dem Wege, auf dem er Ingwelden gesehen hatte, mit seinen Mannen folgend, findet Bran ohne Mühe die Hausung Gests, der sie sich des Nachts unbemerkt nähern, um sie heimlich zu überfallen. Die Hunde, die das Haus bewachten, wollten anschlagen, doch vor dem Zuge der Herannahenden schwebt des Klause Schatten her und in Entsetzen und Angst entfliehen die Tiere. So vorsichtig Bran und die Seinen sich genähert, Gest hat doch ein verdächtiges Geräusch gehört und tritt aus dem Hause. Im nächsten Augenblick ist er gefesselt und durch einen Knebel im Munde stumm gemacht; Bran dringt inzwischen ins Innere des Gebäudes, wo er Ingwelden findet. Aber die zu tötlichem Streiche geschwungene Keule läßt er sinken, da eine tiefe Leidenschaft für das wundervolle Weib ihn plötzlich seiner Rachepflicht vergessen läßt. Er fordert sie auf, den leibeigenen Knecht mit der gespaltenen Lippe zu verlassen und ihm zu folgen. Als sie erwidert, den Spalt habe sie noch nie gesehen, schmettert er mit wütendem Keulenschlag ihr jüngstes Kind nieder. Vom Wahnsinn der Liebe erfaßt, vermag er es nicht über sich, auch das zweite der unschuldigen Kleinen zu erschlagen, und er sucht dem Zauber, den Ingweldens Schönheit in ihm wirkt, zu entfliehen. Doch draußen tritt der Geist des Klause ihm entgegen und macht ihm Vorwürfe wegen seiner Feigheit, daß

er nicht einmal ein Tröpflein Blut sehen könne, und verlangt von neuem völlige Vertilgung von Litolfs und Gests Geschlecht. Wild entschlossen stürzt Bran wieder hinein ins Haus, allein abermals lähmt das Verlangen seinen Zorn. Endlich, da sie sein leidenschaftliches Werben nicht erhört und er doch auch nicht vermag, sie zu töten, zwingt er einen vorüberziehenden Händler, sie ihm gegen ein Roß als Sklavin abzukaufen. — Der brave Kaufmann vermag seiner unfreiwilligen Erwerbung nicht froh zu werden. Er behandelt die Unglückliche mit großer Rücksicht, aber als er sie zum Weibe begehrt, verweigert sie sich ihm, und als er sie dann zu Sklavendiensten zwingen will, setzt sie seinen Drohungen und Gewaltmaßregeln unbeugsamen passiven Widerstand entgegen, so daß er endlich den Entschluß faßt, sich ihrer wieder zu entäußern, und sie nach Drontheim zu Markte bringt.

Brans Geist hat sich inzwischen im Sturme der verschiedenen auf ihn einstürmenden Leidenschaften, des Hasses, der Rachsucht, der Liebesraserei, umnachtet. Da ihn die Erscheinung auf Schritt und Tritt verfolgt, faßt Bran endlich den verzweifelten Entschluß, Gest samt seinem zweiten Kinde nach der Stätte zu schleppen, wo Klause gefallen war, und dort erst des Vaters Haupt herunter zu schlagen und drauf „dem Kinde das Hälschen abzuschneiden“. Die Leichen ließ er unbestattet liegen, worauf sich jedoch die beiden Geister ihrer annahmen, die dem Gest schon einmal das Leben gerettet hatten, und sie am Ort, wo Olafs Hütte stand, begruben.

Der Wahnsinnige schwang sich nach seiner blutigen That auf sein Roß und kümmerte sich nicht darum, wohin es ihn trug. So sah er sich plötzlich auf dem Drontheimer Markte, wo alles vor dem gefürchteten, rasenden Helden wild flüchtete, der schönen Sklavin gegenüber, deren heldenhafte Schönheit alle Kauflustigen entmutigte. Kaum war Bran ihrer ansichtig geworden, als er schon des Kaufmanns Haupt ihm zu Füßen legte und mit kräftiger Faust Ingwelden zu sich aufs Roß riß. Diese sieht sich rettungslos in der Gewalt des Wahnsinnigen, und zum ersten Male erbleicht sie vor Furcht. Wild stürmen sie in ziellosem Jagen dahin bis zur Seeküste, wo Bran ein herrenloses Boot erspäht. Er besteigt

es mit dem geliebten Weib, und unter dem Toben eines gewaltigen Sturmes rudert er mit ihr in die entfesselte See hinaus. Ein greller Blitz erleuchtet jetzt plötzlich dicht vor ihnen ein zweites Fahrzeug, auf dem, furchtbar anzuschauen, Klauses Geist aufgerichtet steht. Im nächsten Augenblick ist der Spuk verschwunden, und die Wogen schleudern einander die Trümmer von Brans gebrechlichem Kahne zu, hoch auf den Felsen des Ufers aber steht die Riesin Helge, ein Lied triumfierenden Hasses in den Aufruhr der Elemente singend.

Dies in den wesentlichen Grundzügen die Handlung der mit ziemlicher Treue an die Sage sich anlehnenden Dichtung von Zedlitz. Selbstverständlich ergab sich für den Dramatiker aus den Erfordernissen der Bühnentechnik die Notwendigkeit zahlreicher Modifikationen und Vereinfachungen dieser Handlung. Nichtsdestoweniger hat sich Graf Sporck, was die Geschehnisse anlangt, im ersten Teile seiner Operndichtung dem älteren Dichter nach Möglichkeit angeschlossen. Die erforderlichen Vereinfachungen erstrecken sich insbesondere auf den Schauplatz und die Chronologie der Handlung, dann aber auch auf die Genealogie der Handelnden. Aus den, verschiedenen Generationen in etwas kompliziertem Verwandtschaftsverhältnis angehörigen Vertretern der Thorsteinsippe macht er vier Brüder, Söhne des schon vor Beginn der Handlung gestorbenen Thorstein. Der älteste dieser Söhne ist Klause, der jüngste Bran; aus dem Knechte Vielfraß wird ein lustiger alter Haudegen Ortolf, der unter den Thingmännern der Thorsteiner die bevorzugte Stellung des „Sprechers“, einer Art Heroldes einnimmt. Den noch heute als Familiennamen erhalten gebliebenen Namen des Gladgaarder Häuptlings ersetzt Sporck durch den Namen Gandulf, und die ganze umständliche Vorgeschichte, soweit sie Gests Herkunft betrifft, reduziert er auf die zur Exposition völlig ausreichende Feststellung der Thatsache, daß Gest des Gandulf Pflegesohn ist. Die Nüance der gespaltenen Lippe konnte füglich ebenfalls in Wegfall kommen. In sehr geschickter Weise machte der Dramatiker auch die im Epos sehr wirkungsvolle Episodenfigur der Riesin Helge entbehrlich, indem er die durch sie während der Gefangenschaft Ingweldens ver-

mittelte Verständigung zwischen dieser und den Ihrigen bereits vor dem Beginn des Kampfes stattfinden läßt.

Auch schon da, wo Sporck den äußeren Gang der Ereignisse beinahe unverändert beibehält, greift er entschieden in die seelische Motivierung ein. Während so bei Zedlitz wie in der Sage der Haß und die Unversöhnlichkeit das treibende Motiv der Heldin ist, gestaltet Sporck sie menschlich sympathischer, weiblicher, indem er als den Hauptzug ihres Charakters eine tiefe schmerzliche Sehnsucht nach Frieden und Sühne und Erlösung von dem Fluche der seit Generationen vererbten Fehde und Blutrachepflicht hervortreten läßt.

Auch daß er an Stelle von Ingweldens harter Gleichgültigkeit dem begangenen Verbrechen gegenüber quälende Gewissensregungen setzt, ist ein, vielleicht im Sinne der rauhen Wikingerzeit unrealistischer, dafür aber dem Stile des großenteils auf Darstellung des Empfindenslebens angewiesenen musikalischen Dramas um so angemessenerer Zug.

Ehe ich mich der Beleuchtung des Handlungsteiles zuwende, wo Graf Sporck nicht nur die Sage durchgreifend umgestaltet, sondern sie geradezu neuschöpferisch weitergebildet hat, finde eine kurze Skizzierung des mehr oder weniger sagengetreu angelegten ersten Aktes Raum. Derselbe zerfällt in zwei Abschnitte; der erste spielt in der Burg Gladgaard und enthält nach einer knappen geschickten Exposition die Herausforderung Gandulfs durch den Thorsteiner Sprecher und dann den Abschied des zum Kampfe ausziehenden Gest von seiner Pflegeschwester und Braut. Hier ist's, wo der Dichter die spätere Verständigung der Gefangenen mit Gest vorbereitet; in der bangen Ahnung nahenden Unheiles verabredet Ingwelde als Signal, wenn sie in Not sein sollte, ein Fackelzeichen. In der zweiten Hälfte des Aufzugs sehen wir die Schlacht blutig die Burg umtoben und sich dann allmählich weiter in den Wald hineinziehen. Den Überfall der unverteidigten Burg durch Klaufe, dessen Niederstreckung durch Gest, Ingweldens voreiligen Schwur — der hier aus der sie beherrschenden Sehnsucht nach Beilegung der endlosen Fehde motiviert ist — das Wiederaufleben des Totgeglaubten, Ingweldens Rache drohenden zweiten Schwur und ihre Weg-

führung stellt Sporck im allgemeinen in Übereinstimmung mit Zedlitz dar.

Mit dem zweiten Akte und dem Eintreten des Bran in die Handlung verläßt Graf Sporck vollständig den Boden des vorgefundenen Stoffes und giebt ganz aus eigenen Mitteln. Den ungeschlachten Tölpel, der, durch des ermordeten Klause Geist ganz zufällig und willkürlich für das Rächeramt ausgewählt, zum wilden Wüterich und Schlagetot wird, bis reinsinnliche Leidenschaft ihn wahnsinnig macht und die beständige Mahnung des Geistes ihn in den Tod hetzt, gestaltet er zum sanften träumerischen Sänger um, der in seiner stillen zarten Neigung zu des Bruders schöner Gefangenen, ahnungslos zum Mitschuldigen an dessen Ermordung wird. Diese Schuld hat er vor seinem Gewissen dadurch auf sich geladen, daß er, Ingweldens Bitte gemäß, als Leuchte auf ihrem Weg, die Fackel am Thore befestigte, die das Signal zum meuchlerischen Überfall Klauses wird. Durch die von dem Geist ihm auferlegte Rachepflicht soll er diese Verschuldung, Ingweldens Werkzeug gewesen zu sein, büßen. Seine tiefe Neigung für die schöne Mörderin bringt den Jüngling in einen harten Seelenkonflikt, dessen herbe Gewalt ihn rasch zum Manne reifen läßt.

Dieser Konflikt zwischen Liebe und heiliger Pflicht, Brans Erkenntnis seiner Wahlverwandtschaft mit Ingwelde, die Lösung des Konflikts durch gemeinsame Sühne der sie aneinander kettenden Schuld in gemeinsamem Tode, das ist der ergreifende Kern und Hauptinhalt des Sporckschen Dramas, und die Ereignisse der ersten anderthalb Aufzüge haben nur den Zweck, diese verschiedenen seelischen Beziehungen des Heldenpaares zu einander zu begründen. Sobald dieser Zweck erreicht ist, läßt der Dichter alle Nebenpersonen der Handlung vom Schauplatz abtreten und den größten Teil des Schlußaktes ausschließlich zwischen Bran und Ingwelde sich abspielen.

Ich konnte mich hier mit der Andeutung der wichtigsten Abweichungen Sporcks von dem vorhandenen Stoffe begnügen, da mir weiter unten die musikalische Analyse des Musikdramas noch Gelegenheit giebt, auf die Einzelheiten der Handlung etwas näher einzugehen. Nur noch einige Worte über Form und Technik der Sporckschen Dichtung mögen hier Raum finden.

Nach Wagners Vorbild bedient sich Sporck der Form des Stabreimes, den er mit Gewandtheit, Geschmack und maßvoller Diskretion handhabt. Die technische Gliederung der Handlung zeichnet sich äußerst vorteilhaft durch große Knappheit und straffe Führung aus. In kurzen kräftigen Strichen giebt Graf Sporck plastische abgerundete Bilder, die Handlung schreitet ununterbrochen rasch und energisch fort, so daß das Interesse des Zuschauers keinen Augenblick erlahmt. Ein nicht zu unterschätzender Vorzug sind noch die verschiedenen gut motivierten und effektvollen Bühnenbilder; von besonderer äußerer Wirksamkeit ist in dieser Hinsicht die Schlußszene: Bran und Ingwelde besteigen das flammende Totenschiff, das die Leiche des im Kampfe für sein Weib gefallenen Gest birgt. Da erscheint auf gespenstischem Fahrzeug der Geist des nun gerächten und erlösten Klause, und zusammenstoßend versinken beide Schiffe in der Tiefe, von den Gottheiten der See mit geheimnisvoll süßem Sang willkommen geheißen.

Bedauerlich ist in bühnentechnischer Beziehung nur, daß der Dichter den Kampf im ersten Akte nicht hinter die Szene verlegt hat. Selbst bei vortrefflicher Regie läßt sich bei Inszenierung eines derartigen tumultuarischen Schlachtgetümmels nur sehr schwer der Eindruck unfreiwilliger Komik vermeiden.

Zweiter Abschnitt.

Allgemeines über die Musik der „Ingwelde".

In musikalischer Hinsicht bildet die „Ingwelde" einen Gipfelpunkt der nachwagnerschen Entwicklung. Außer „Genesius" von Weingartner, „Guntram" von Strauß und der noch nicht an die Öffentlichkeit getretenen „Elsi" von Hermann Wette und Arnold Mendelssohn*), ist das Schillingssche Werk bis jetzt das einzige Musikdrama großen Stils, das im Geiste Wagners geschaffen ist, ohne Epigonenarbeit zu sein. Es wahrt sich die Selbständigkeit der musikalischen Erfindung und hält sich von Nachahmung Wagners vollständig frei, so daß die Musik eine durchaus individuelle Physiognomie zeigt. In dem Stimmungscharakter, sozusagen im Aroma seiner musikalischen Gedanken neigt Schillings viel eher zu Brahms hin, als zu Wagner, vor allem durch einen gewissen Zug herber Größe in seiner Melodik.

Wenn ich eben sagte, die „Ingwelde" ist im Geiste Wagners geschaffen, so bedeutet das, daß Schillings die technischen Hilfsmittel, durch die Wagner das Handwerkszeug unserer Kunst erweitert und verfeinert hat, verwendet, und zwar nicht in gedankenloser, sklavischer Nachahmung der Äußerlichkeiten, — was die wohl jetzt endgültig abgewirtschaftete Schule der physiognomie- und individualitätslosen Wagnerepigonen kennzeichnete, — sondern indem er in freier Durchgeistigung diese moderne Technik sich zu eigen macht, sie seiner künstlerischen Eigenart vollkommen amalgamiert.

---

*) Denen, wie ich aus den eingehenden Mitteilungen eines Freundes schließen darf, noch Hugo Wolfs Weihnachten 1895 vollendeter, mir bis jetzt unbekannter „Corregidor" (Text nach Alarcon's „Dreispitz" von R. Mayreder) beizuzählen sein wird.

Die Wagnersche Technik hat besonders auf zwei Gebieten Neues gebracht, auf dem der Orchesterbehandlung und auf dem der Form. In diesen beiden Punkten bedeutet Wagner eine der wichtigsten Epochen der Kunstgeschichte und hat für lange Zeit hinaus der Weiterentwicklung die Richtung gewiesen. In beiden Punkten erweist sich Schillings als des Meisters geistesverwandter Jünger.

Das Orchester hat Wagner emanzipiert, hat es aus einer kompakten Masse, aus einem einheitlichen Instrument zu einer Vereinigung selbständiger Individuen gemacht und ihm dadurch eine vorher unerhörte Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit, einen außerordentlichen Farben- und Nüancenreichtum ermöglicht, kurz seine Ausdrucksfähigkeit in ungeahntem Maße gesteigert. Diese erhöhte Ausdrucksfähigkeit macht sich Schillings natürlich in reichstem Maße nutzbar; dabei ist seine Instrumentation durchaus wohlklingend, reich und glänzend, aber doch diskret und maßvoll, so daß die Singstimmen niemals gedeckt und erdrückt werden. Andererseits weiß er auch wieder im gegebenen Moment Massenwirkungen von elementarer Wucht und imponierender Großartigkeit zu erzielen.

Die Erneuerung der musikalischen Form durch Wagner und das Prinzip seiner Reform werden noch vielfach in ihrem Wesen verkannt. Vor allem über den Grundbegriff der von ihm begründeten neuen Form, das sog. Leitmotiv, herrscht noch allgemeine Unklarheit und Begriffsverwirrung. Es scheint mir daher lohnend, über diese Materie einige orientierende Bemerkungen zu geben; hat doch selbst ein Musiker von dem Range Gounods gegenüber diesem Kernpunkt der formellen Reform Wagners eine geradezu laienhafte Verständnislosigkeit bewiesen, die ihn in seinem Buche über Mozarts „Don Juan" von einem „bequemen und banalen Verfahren einer erkünstelten Einheitlichkeit" (des Charakters) reden läßt, „die darin besteht, einer Person eine ein für allemal festgelegte Formel (sic!) wie eine Etikette anzukleben (sic!) und sie mit dieser hartnäckig und beharrlich immer wieder vorzuführen."

Zunächst hat das Leitmotiv Wagners keineswegs den Zweck oder die Absicht, zu charakterisieren; denn hierfür hat Wagner dasselbe Hilfsmittel, dessen sich auch Mozart

im „Don Juan“ bedient, nämlich sein Orchester und seine Instrumentationskunst; freilich sind beide, wie ich bereits oben ausgeführt, entwickelter und verfeinerter, als es zu des älteren Meisters Zeit der Fall gewesen. Nein, in erster Linie ist die Bedeutung des „Leitmotivs“ eine rein formale.

Die Kunstform der Oper war eine Vereinigung mehrerer „Nummern“. Jede dieser Nummern war ein selbständiges in sich abgeschlossenes musikalisches Kunstwerk, das aus verschiedenen musikalischen Grundgedanken — Motiven — hervorgewachsen war. Die musikalische Form der Nummern ergab sich — entsprechend den Formen der „absoluten“ Musik — aus gewissen Gesetzen der Symmetrie, aus gleichsam das Gebiet der Architektur streifenden Gesichtspunkten für die Anordnung der Motive.

Wagner ersetzte nun diese Summe musikalischer Einzelkunstwerke von kleinen Dimensionen durch ein einziges, groß angelegtes, einheitliches Kunstwerk. In diesem verarbeitet er ungefähr ebenso viele, oder mehr Motive, als seine Vorgänger für ihre ganze Oper brauchten — damit erledigt sich übrigens auch der von Ignoranten so oft gegen Wagner und seine Nachfolger geschleuderte Vorwurf der Gedanken- und Erfindungsarmut! — nur nimmt er die formale Anordnung dieser Motive nach einem ganz anderen Gestaltungsprinzip vor; er ordnet sie nicht nach Gesichtspunkten der Symmetrie, weder im kleinen noch im großen, sondern einzig und allein nach solchen, die ihm das Drama selbst an die Hand giebt. Indem er so das sozusagen architektonische durch das dramatische Formungsprinzip ablöst, ersetzt er die äußerliche Schablone durch einen durchgeistigten Organismus; er zerstört nicht die Form, wie man ihm so oft nachgesagt, sondern er verinnerlicht sie.

Neben dieser rein formalen, absolut musikalischen Bedeutung als „Motiv“ hat nun aber das Leitmotiv noch eine besondere Bedeutung in Bezug auf das Drama. Im selben Sinne, wie das Wort der Sprache Symbol ist für den Begriff, den es ausdrücken soll, dient das Leitmotiv als Symbol für eine Idee, einen Begriff, eine Handlung, Person oder Sache und gewährt so dem Tondichter die Möglichkeit, dem Hörer

Assoziationen zu suggerieren, ihm willkürlich eine bestimmte Gedanken- oder genauer Vorstellungsfolge aufzuzwingen.*)

Diese zweite Bedeutung des Leitmotivs ist das wesentlich Neue des Begriffes. In der irreführenden und kaum aus sich selbst heraus verständlichen Bezeichnung „Leitmotiv" ist allerdings diese wesentlichste Seite des Begriffes gar nicht angedeutet. Man wird daher vielleicht nicht ungerechtfertigt finden, wenn ich vorschlage, die abgegriffene ungenaue Bezeichnung fallen zu lassen und durch die faßliche, den Begriff klar bezeichnende Benennung „**Symbol**" zu ersetzen, die ich in der nachfolgenden Analyse der Musik in diesem Sinne gebrauchen werde. —

Schillings fußt wie gesagt auch in dieser formellen Beziehung auf dem großen Bahnbrecher von Bayreuth. Den musikalischen Grundstoff seiner „Ingwelde" bilden ungefähr fünfzig Symbole, die sich sämtlich durch Knappheit und Faßlichkeit, sowie durch frappierende Prägnanz des Ausdrucks auszeichnen. Die kontrapunktische Verarbeitung dieses thematischen Materials ist ungemein reich und interessant. Daß sie überall größte technische Meisterschaft erkennen läßt, bedarf kaum besonderer Hervorhebung. Denn gerade in technischer Beziehung ist durch die Leistungen Wagners das Niveau der Ansprüche bedeutend gestiegen. Sämtliche Grundgedanken tragen überdies den Stempel einer hinreißend grandiosen, tief leidenschaftlichen Melodik. Was der Musik aber vor allem andern eine überwältigende, zündende Wirkung sichert, das ist die kolossale, unaufhaltsame Steigerung, die mit dem ersten Vorspiel einsetzt und ohne nachzulassen bis zum Schlusse das Musikdrama beherrscht. Zudem bieten die umfangreichen lyrischen Partieen überaus kräftige wirksame Kontraste, die natürlich gleichfalls stark zur Erhöhung des Gesamteindrucks beitragen.

Ein weiterer großer Vorzug ist die Stilreinheit, die klare Gliederung und harmonische Durchbildung der Form, und zwar nicht allein der Gesamtform, sondern auch aller einzelner Teile. Die Abrundung jeder einzelnen Scene hinsichtlich der Tonart

*) Vergl. meinen Essay „Das naturalistische Melodram" im „Magazin für Literatur" Nr. 52, v. 29. XII. 94, in extenso zitiert im „Kunstwart" v. 1. II. 95.

und der thematischen Arbeit ist so vollendet, daß man beinahe von Nummern als von selbständig existenzfähigen Fragmenten reden könnte.

Zieht man zu allen diesen wertvollen künstlerischen Eigenschaften des Werkes noch den rapiden Fortgang der Handlung in Betracht, die keinen Augenblick das Interesse erlahmen läßt und auch mit glänzenden Schauwirkungen nicht kargt, so wird man zugeben, daß alle Vorbedingungen für eine nachhaltige Bühnenwirkung in reichem Maße erfüllt sind.

Wenden wir uns nach diesen allgemeinen Bemerkungen über den Gesamtcharakter der interessanten Schöpfung jetzt zu einer eingehenden Zergliederung der Musik, bei der ich vor allem darauf ausgehe, die zahlreichen Symbole, die den Grundstoff des Werkes bilden, herauszuschälen, ihre symbolische Beziehung festzustellen und ihrer thematischen und kontrapunktischen Ausnützung im Verlaufe des Dramas nachzuspüren.

Ich hoffe, es wird mir gelingen durch diese Projektion dazu beizutragen, dem Hörer des Musikdramas das verständnisvolle Eindringen in die Feinheiten und Schönheiten der Partitur etwas leichter und bequemer zu machen und ihm somit den reinen künstlerischen Genuß des Werkes zu erhöhen.

Dritter Abschnitt.
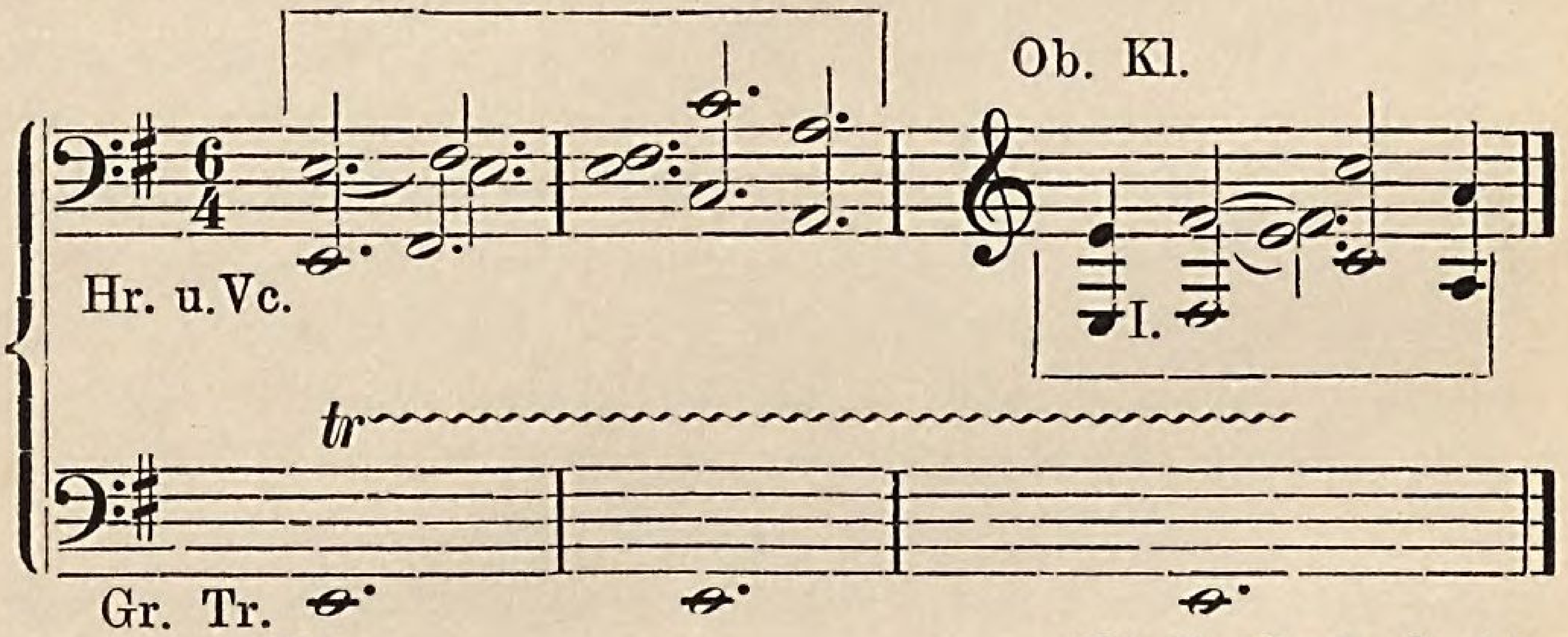
Thematische Analyse der Musik.

Vorspiel.

In dem nur 45 Takte enthaltenden Vorspiel des ersten Aufzugs malt Schillings in düsteren Farben ein grausiges Bild uralter blutiger Fehde, die seit langen Jahren zwischen den beiden Nachbarstämmen Gandulfs von Gladgard (dies die Sporckſche Schreibweise) und der Thorsteinsöhne, — des Wikingerkönigs Klause mit seinen Brüdern — wütet und schon manch' edlen Kämpen auf beiden Seiten dahingerafft hat.

Ein dumpfer Wirbel der großen Trommel eröffnet das Vorspiel; im zweiten Takt tritt die Pauke, auf tief E wirbelnd hinzu, während die Hörner gemeinsam mit den Violoncellen das düster ernste Symbol der Fehde (Nr. I) intonieren. das sofort von Oboen und Klarinetten in rhythmischer Verkürzung wiederholt wird (1). Gleich darauf bringen die Geigen

1. I. Fehde.
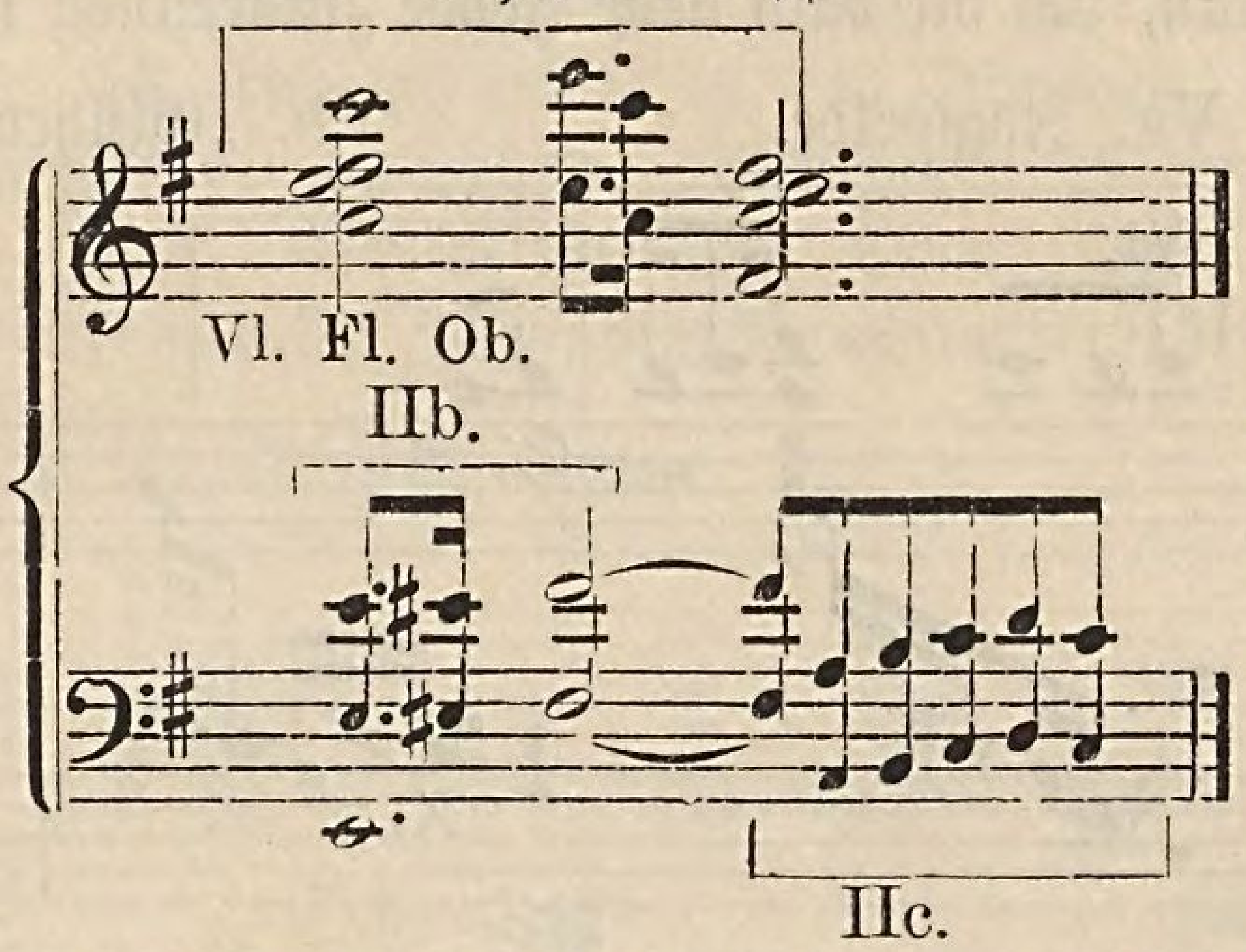


(Kl.-A. S. 3, Z. 1.)

mit den drei Flöten ein straffes Motiv (Nr. IIa), das seinem Charakter wie seiner späteren Verwendung nach, auf den Schwertkampf hinzuweisen scheint. Das gleichzeitig in den Hörnern auftretende Motiv (Nr. IIb), das uns noch

häufig in Verbindung mit IIa begegnen wird, scheint keine selbständige symbolische Bedeutung zu beanspruchen. Man könnte IIb allenfalls — wegen seiner Verwandtschaft mit dem später auf Klauses Fall hindeutenden chromatischen Symbol (Nr. IX) — auf den Heldentod im Kampfe beziehen (2).

IIa. Schwertkampf.

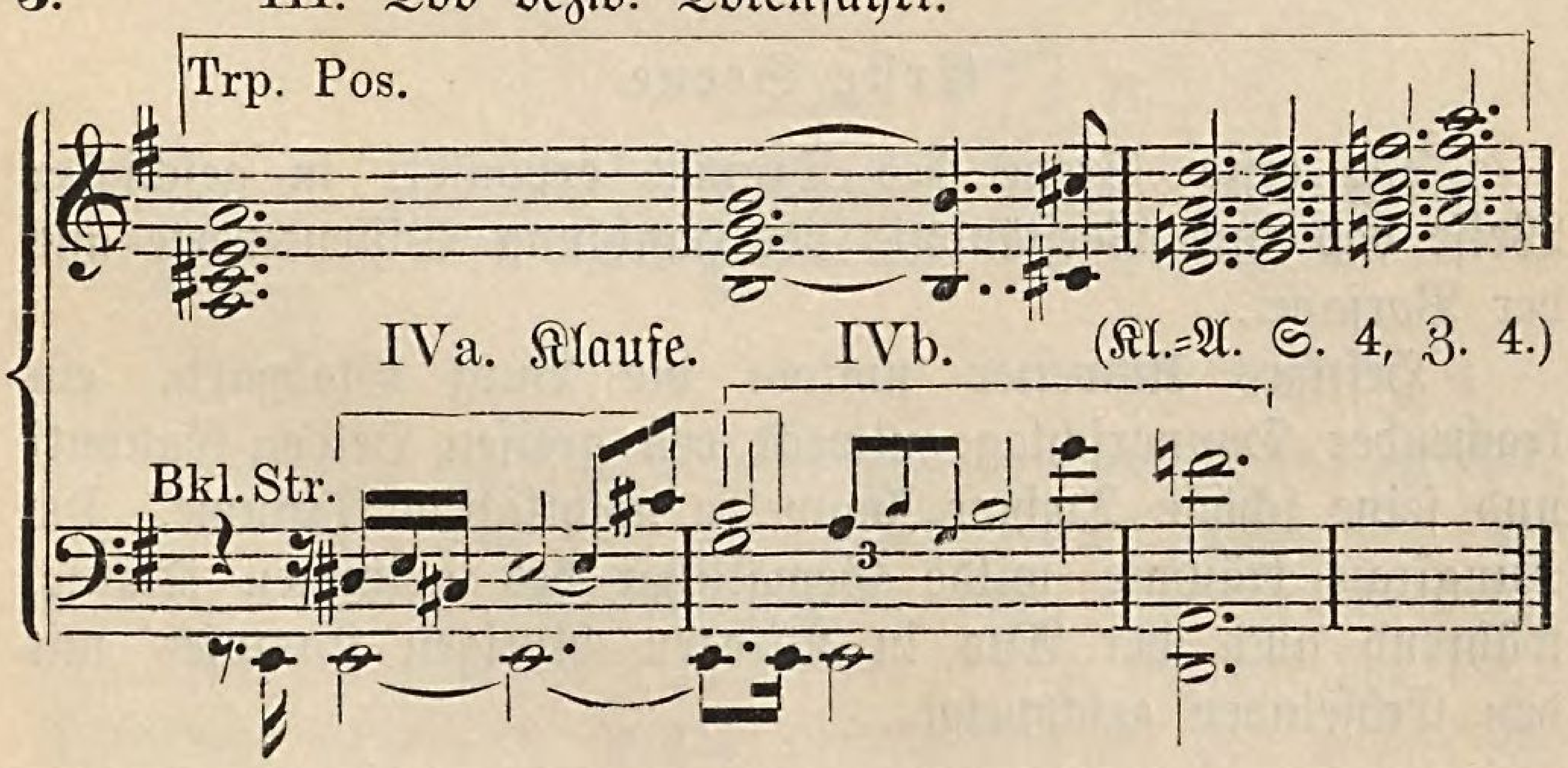
2.



(Kl.=A. S. 3. Z. 1.)
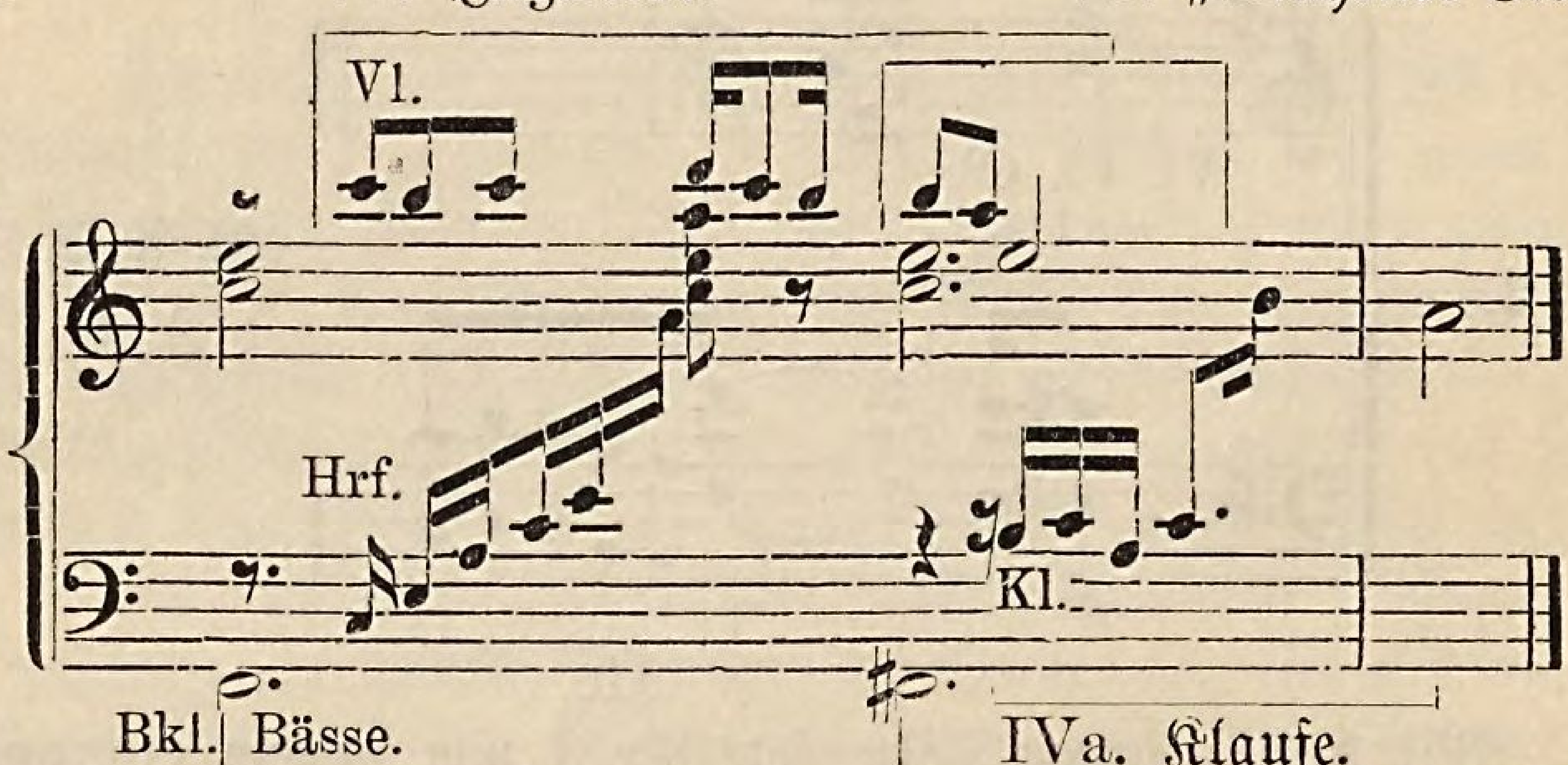
Mit dem neunten Takte setzt Nr. I von neuem ein und die ganze Motivgruppe wird in steigernder Weise zweimal wiederholt, worauf in Takt 25 in etwas ruhigerem Zeitmaß zwei neue Symbole eingeführt werden. In feierlichem Pianissimo ertönt in Trompeten und Posaunen eine Folge gehaltener Dreiklänge (Nr. III), die im Verlaufe der Handlung ihre Bedeutung als Symbol des Todes, sowie in engerem Sinne der Totenfahrt, bezw. des Totenschiffes

3. III. Tod bezw. Totenfahrt.



gewinnt. Zusammen mit dem Todessymbol erscheint in Bratschen, Violoncellen und Baßklarinetten ein Motiv (Nr. IVa), das ebenso, wie das im dritten Horn antwortende IVb sich als Fragment des Klausethemas (IV) darstellt. (3.) Ein ausdrucksvolles Motiv der Geigen (Nr. Va u. b), das unter leiser Harfenbegleitung erklingt, zeigt uns das Bild der herrlichen Jungfrau, um die bald neue Fehde entbrennen wird. (4.)

4. Va. Ingwelde. Vb. „Glühende Gier“



IVa. Klause.

(Kl.-A. S. 4, Z. 5.)

Zweimal wird das Ingweldenthema drohend von IVa, erst in der Klarinette, dann in der Baßklarinette unterbrochen, worauf unter starker Beschleunigung des Tempos das Bruchstück des Klausesymbols im Verein mit IIb u. c in den Vordergrund tritt und bis zum Beginn des ersten Aufzugs die Herrschaft behauptet.

Erste Scene.

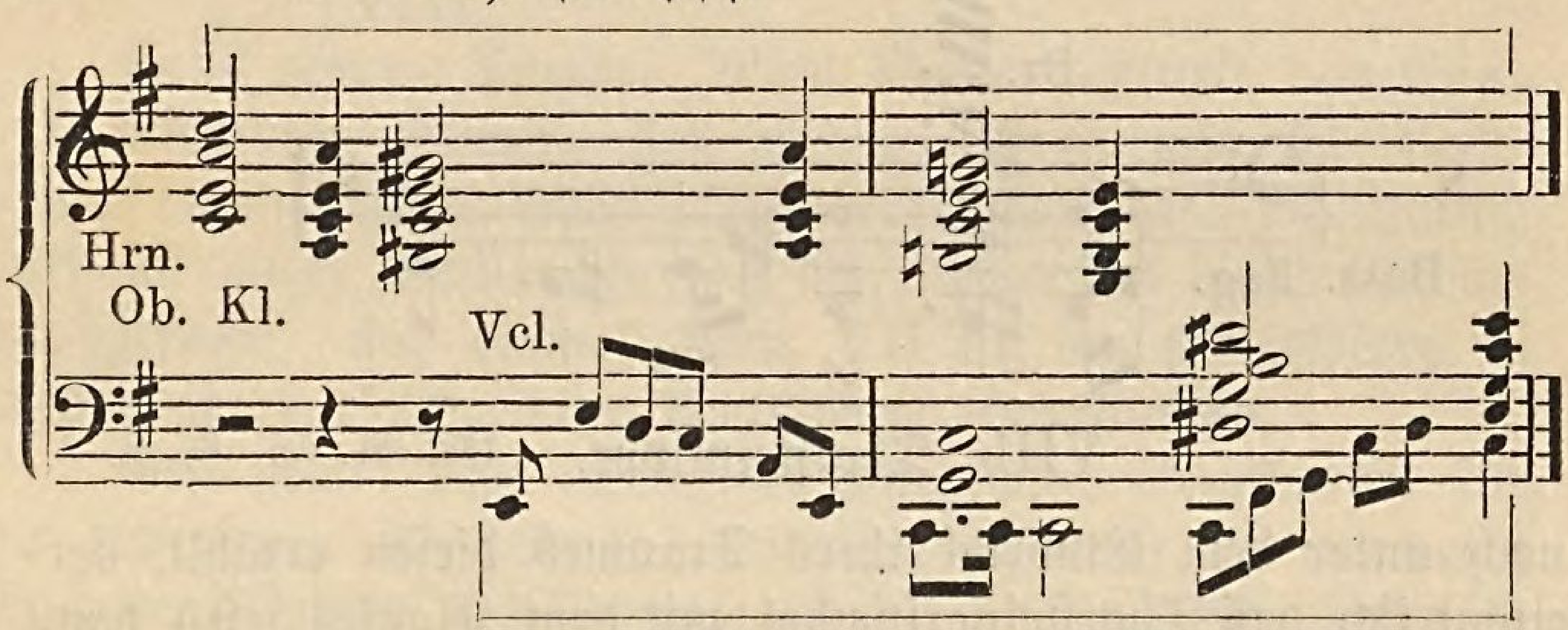
Die erste Scene des Dramas exponiert in geschickter Weise das zum Verständnis der Handlung Wissenswerte aus der Vorfabel.

Heftiges Unwetter umtobt die Burg Gladgard; ein krachender Donnerschlag entweckt den greisen Helden Gandulf und seine schöne Tochter Ingwelde nächtlichem Traume. Die Jungfrau träumte wilde Gewaltthat des grimmen Klause, während auch der Alte in Bildern blutigen Kampfes mit den Erbfeinden geschwelgt.

Auch musikalisch bildet die erste Scene sozusagen eine Exposition, indem sie nicht nur eine Reihe neuer Symbole einführt, sondern auch die Deutung der musikalisch schon aus dem Vorspiel bekannten Themen nachholt.

Das erste der neu hinzutretenden Themen ist das des Gandulf von Gladgard, das auch gelegentlich zur Bezeichnung der Burg Gladgard selbst Verwendung findet (Nr. VI). Es erscheint zuerst in den Hörnern; nachdem das zweite Fagott es wiederholt, übernehmen es die Violoncelli, während Horn, Klarinetten und Oboen das Symbol der Thorsteinsippe (Nr. VIIa) damit kombinieren. (5. 6.) Unmittel-

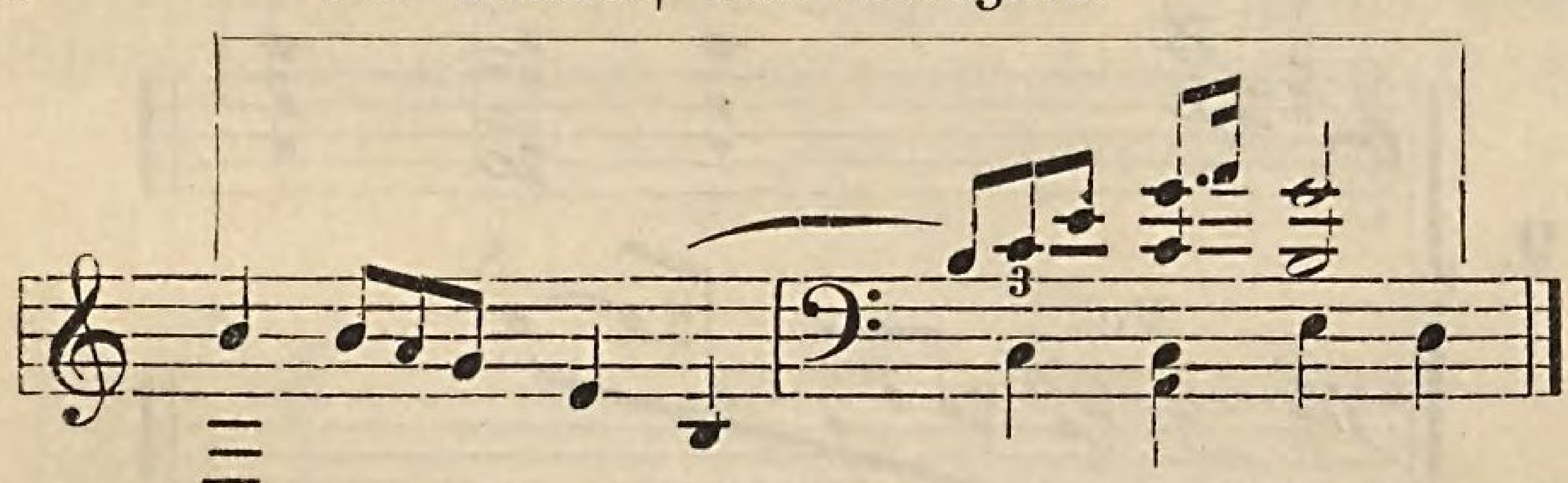
5. VIIa. Thorsteinsippe.



VI. Gandulf von Gladgard.

(Kl.-A. S. 6, Z. 2.)

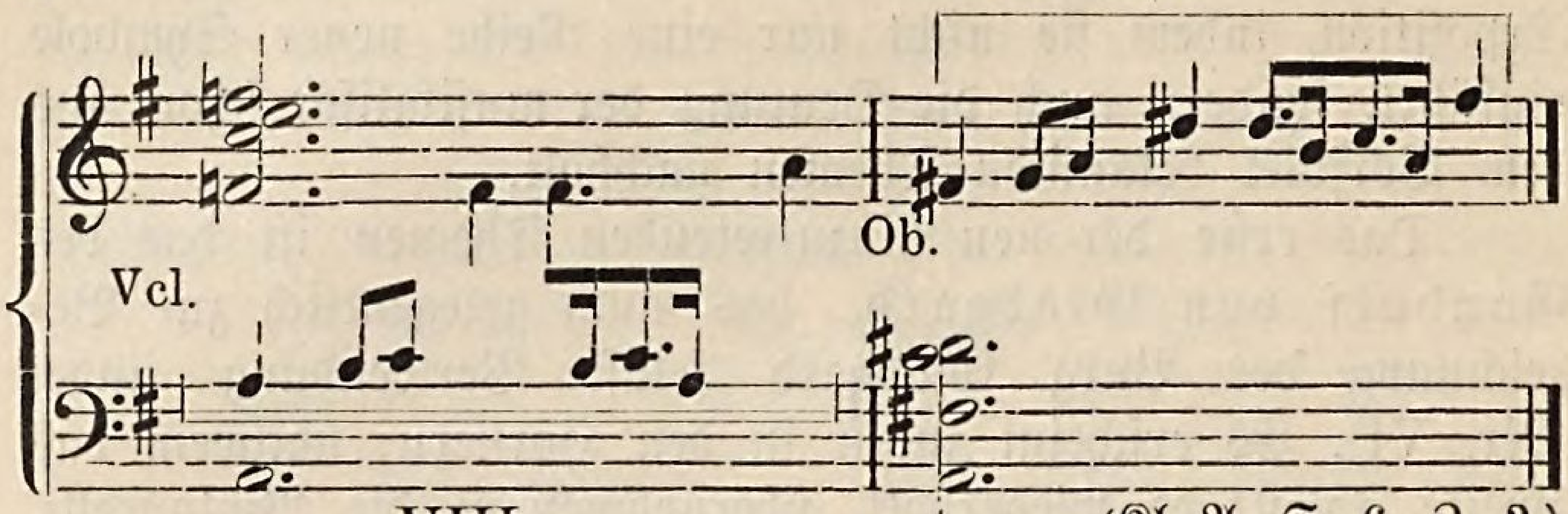
6. VI. Gandulf von Gladgard.



(Kl.-A. S. 8, Z. 4.)

bar darauf tritt Gest ins Gemach, geleitet von dem ihn symbolisierenden Nr. VIII, das zuerst in den Violoncelli, mit Oboe und Klarinette abwechselnd gebracht wird. (7.) Gest vermutet, daß die ahnungsvollen Träume der beiden sich mit der Thorsteinsippe beschäftigt haben, deren Symbol bei dieser Ge-
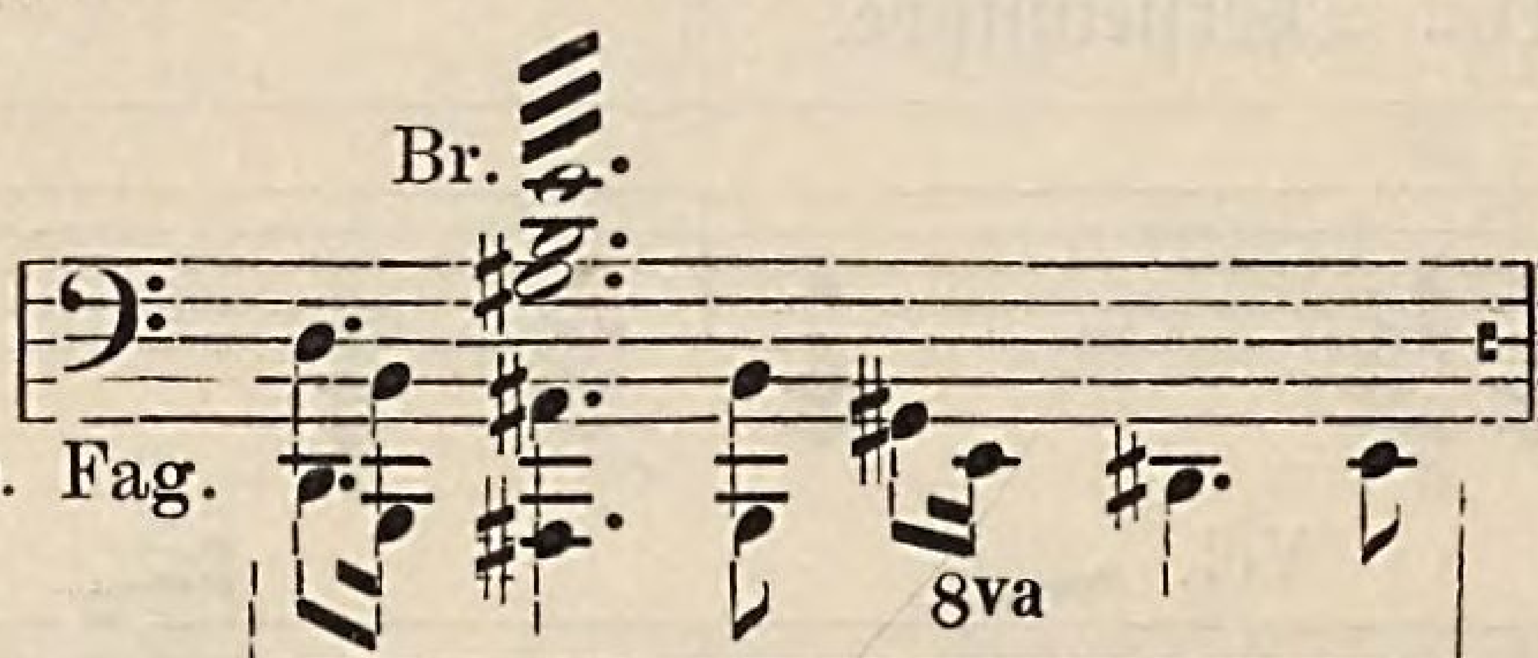
7. VIII. Gest.



VIII. (Kl.=A. S. 6, Z. 3.)

legenheit in einer neuen rhythmisch verkürzten Gestalt her=vortritt (Nr. VIIb, 8.) Während nun die geängstete Jungfrau

8.
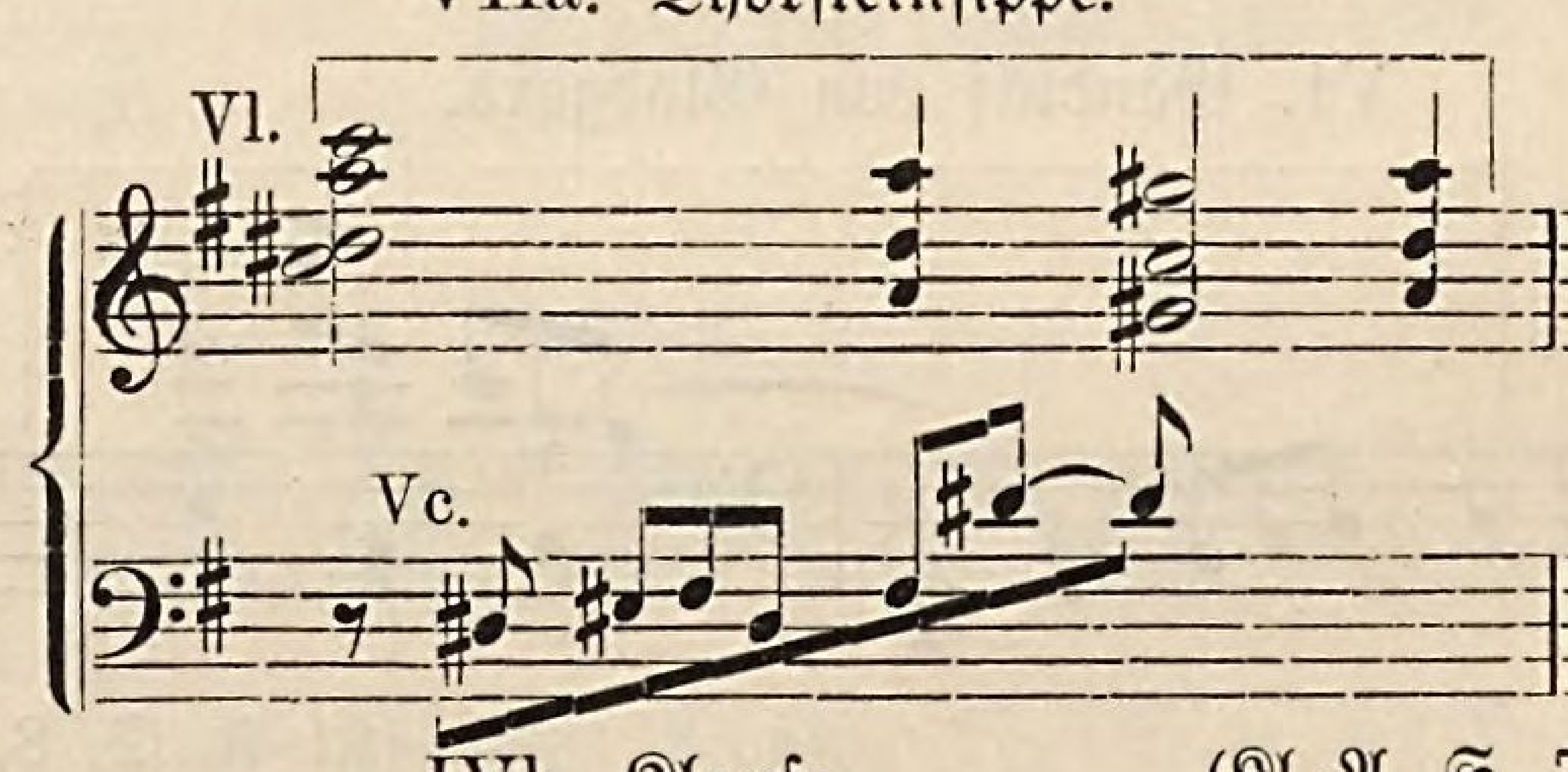


VIIb. Thorsteinsippe. (Kl.=A. S. 6, Z. 5.)

noch unter dem Eindruck ihres Traumes diesen erzählt, ver=einigt sich das Thorsteinersymbol mit dem Klauses, (9.) dann mit dem Gandulfs. Das Ingweldensymbol in den Flöten,

VIIa. Thorsteinsippe.

9.
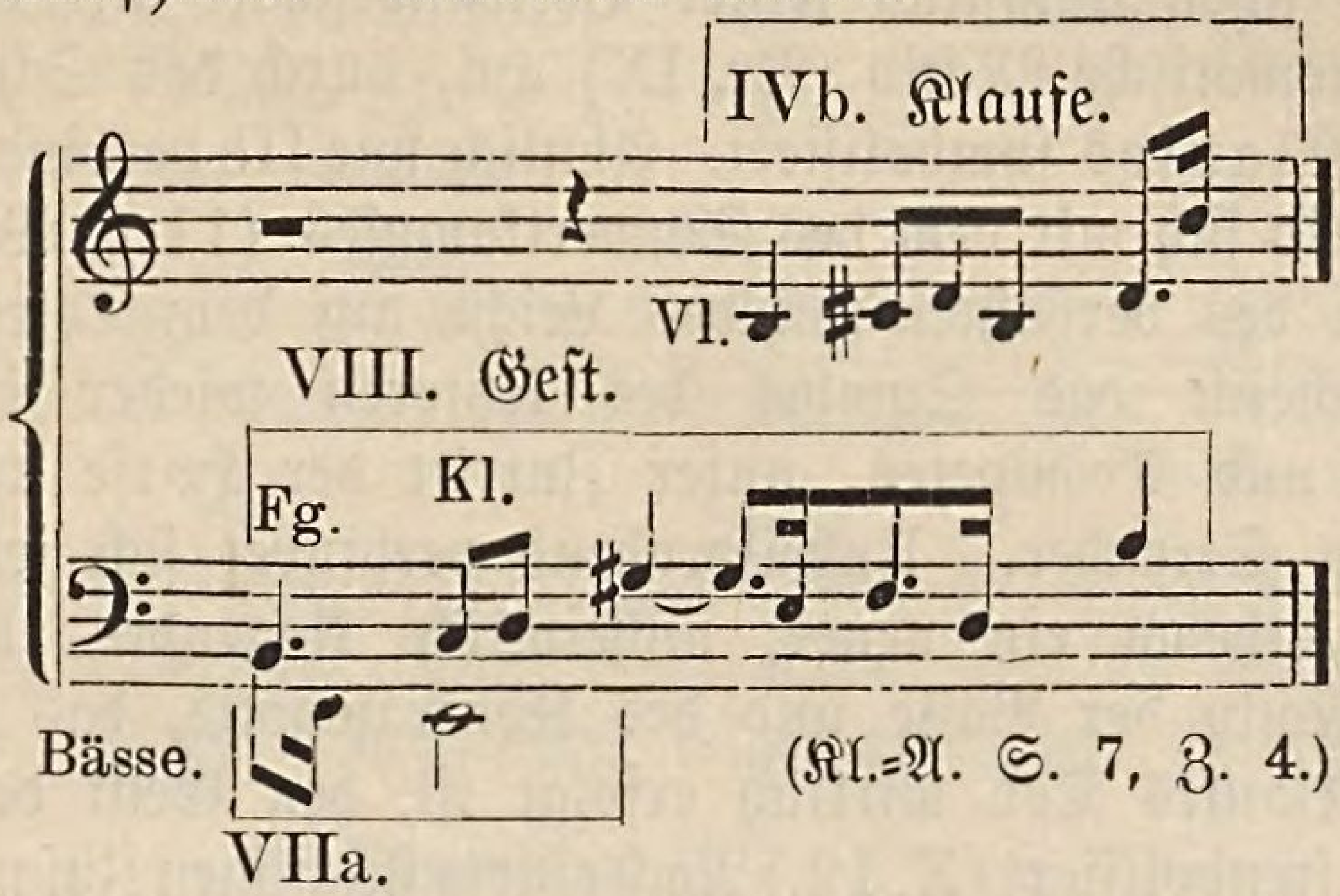


IVb. Klause. (Kl.=A. S. 7, Z. 2.)

darauf im Engl. Horn beendet ihren hastigen Bericht; eine mehrmalige Kombination des Gestthemas (VIII) mit demjenigen Klauses und einem Bruchstück des Thorsteinermotives, (10.) leitet dann zu Gests beruhigender Antwort über, in der

außer VII besonders das „Schwertkampf"= (IIa) sowie das „Heldentodsymbol" verwendet werden.

10.
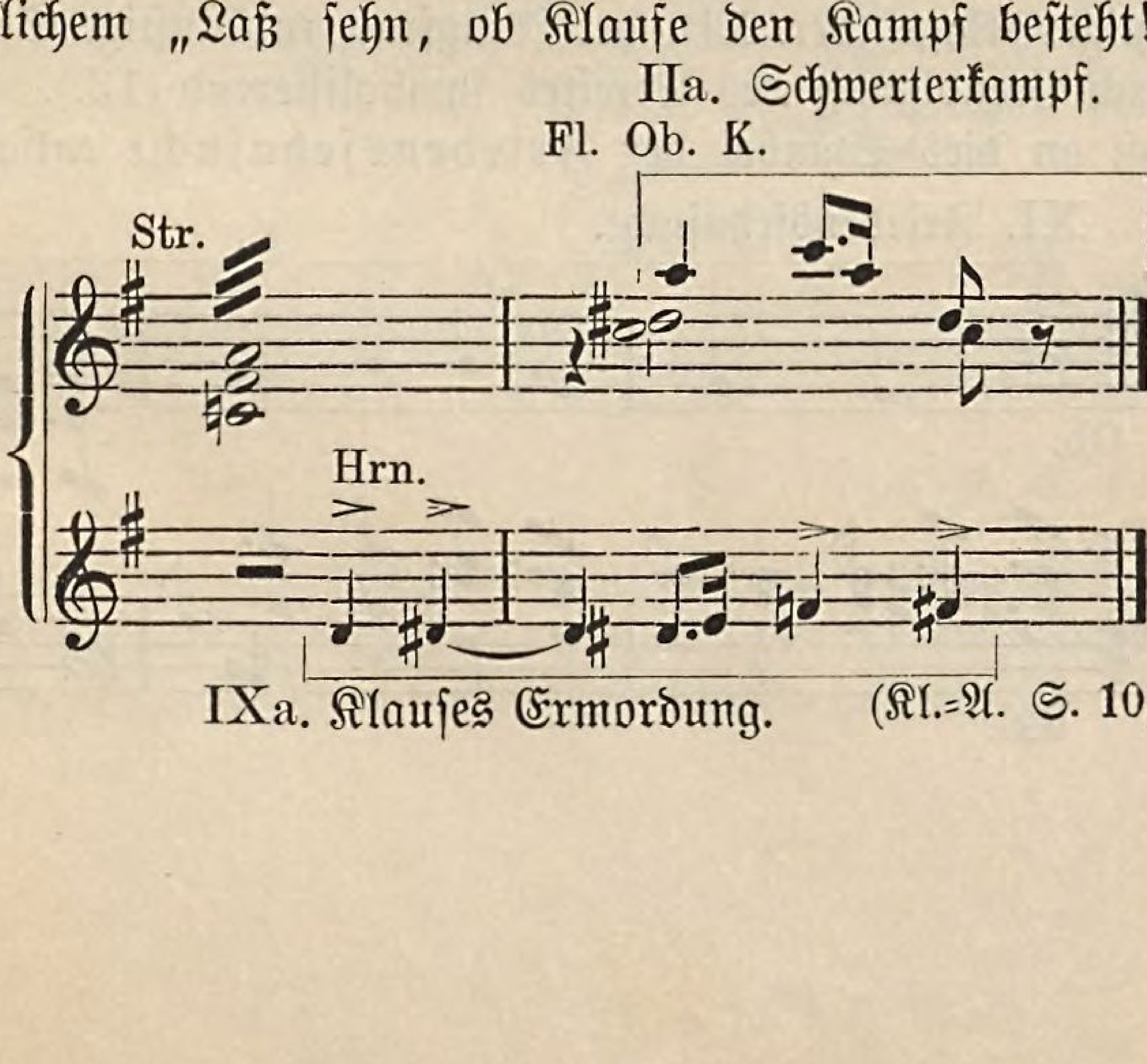


(Kl.=A. S. 7, Z. 4.)

Gests warme Anrede „Mein Vater" entlockt dem Gandulf mißmutige Klagen, daß er den übermütigen Thorsteinsöhnen keinen eigenen Sohn gegenüberzustellen hat. Musikalisch wird an dieser Stelle von den Streichern das Gandulfthema durchgeführt, nur einmal durch VII in den Holzbläsern in wieder neuer rhythmischer Umbildung unterbrochen.

Gest gelobt dem unmutigen Pflegevater Dankbarkeit für die erwiesenen Wohlthaten und Sohnestreue, die er durch Erlegung Klauses und Beendigung der langen Fehde beweisen will. Neben dem Gestthema erscheint flüchtig — in Fagott und Bratsche — die Tonfolge des Todessymbols, die aber sofort in das Motiv Klauses übergeht.

Jetzt tritt, während die Singstimme bei Gests zuversichtlichem „Laß sehn, ob Klause den Kampf besteht!" sich

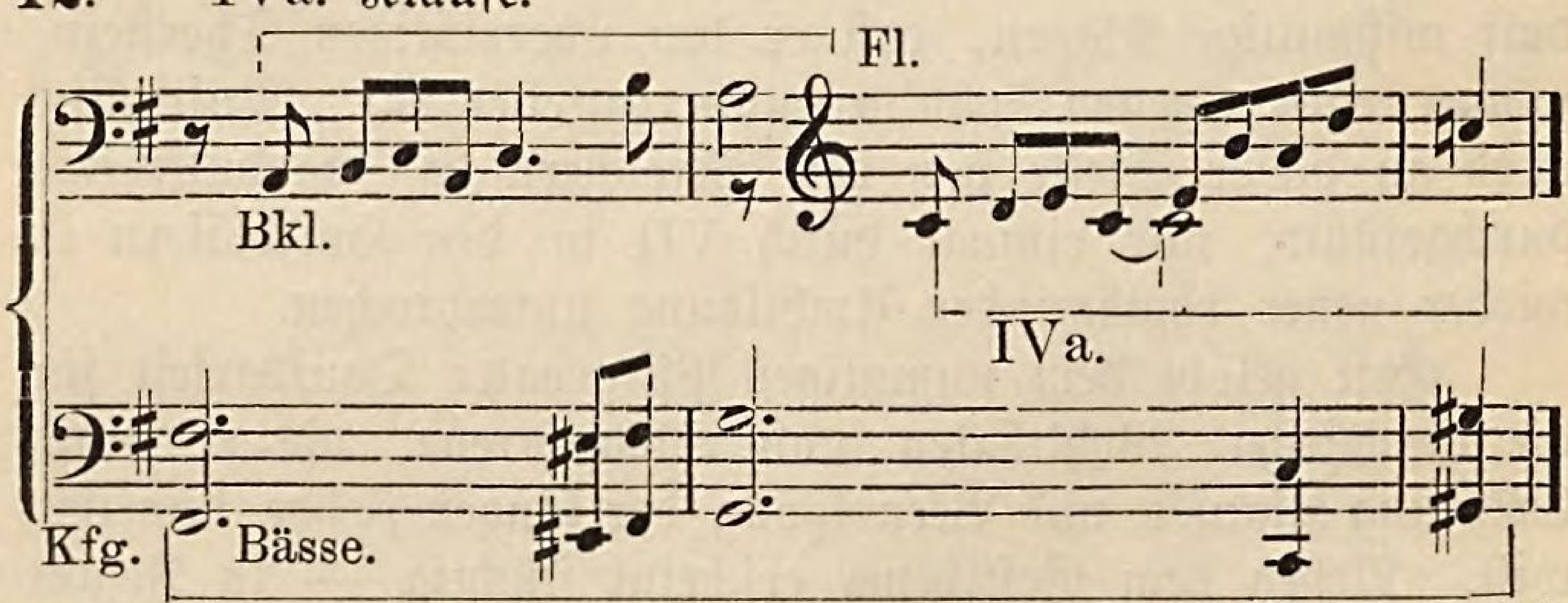
11.



IXa. Klauses Ermordung. (Kl.=A. S. 10, Z. 4.)

des Klausethemas bemächtigt, in den Hörnern zum ersten Male das schon anläßlich seiner Verwandtschaft mit IIb erwähnte chromatische Motiv (Nr. IX) auf, durch das Schillings den *Fall Klauses* symbolisiert. Ähnlich wie IIb verbindet auch dieses Motiv sich mit dem des Schwertkampfes. (11.) Während Gest schon des verhaßten Feindes Leiche auf dem Totenschiffe sieht, erscheint das Symbol des letzteren wieder in den Posaunen und Trompeten, unter Zutritt der Harfe und der gedämpften Streicher. Unheildrohend verbindet sich jetzt mit dem Klausethema ein neues, unheimlich klagendes, langgezogenes Motiv der Bässe und des Kontrafagotts, das später, nachdem Klauses Tod wirklich erfolgt ist, den Geist des Erschlagenen symbolisiert (X, 12.) Nach einem flüchtigen Zusammen-

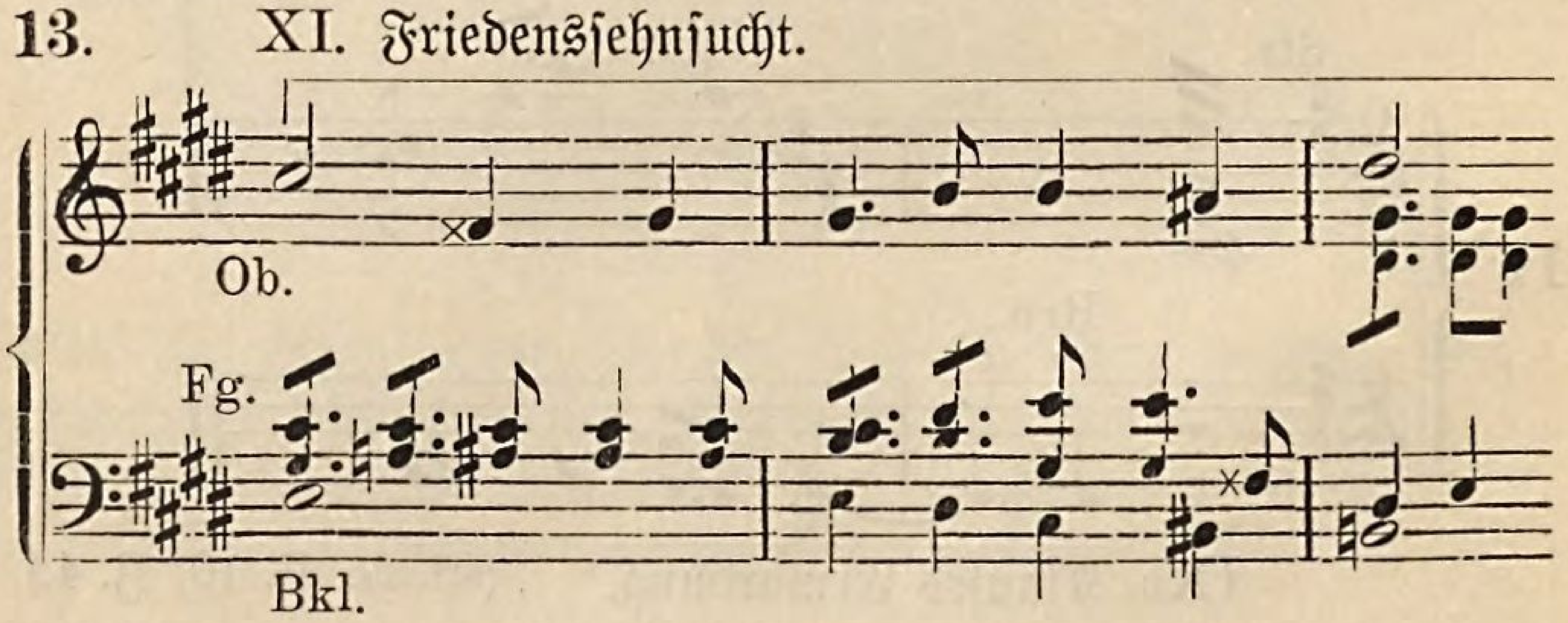
12. IVa. Klause.

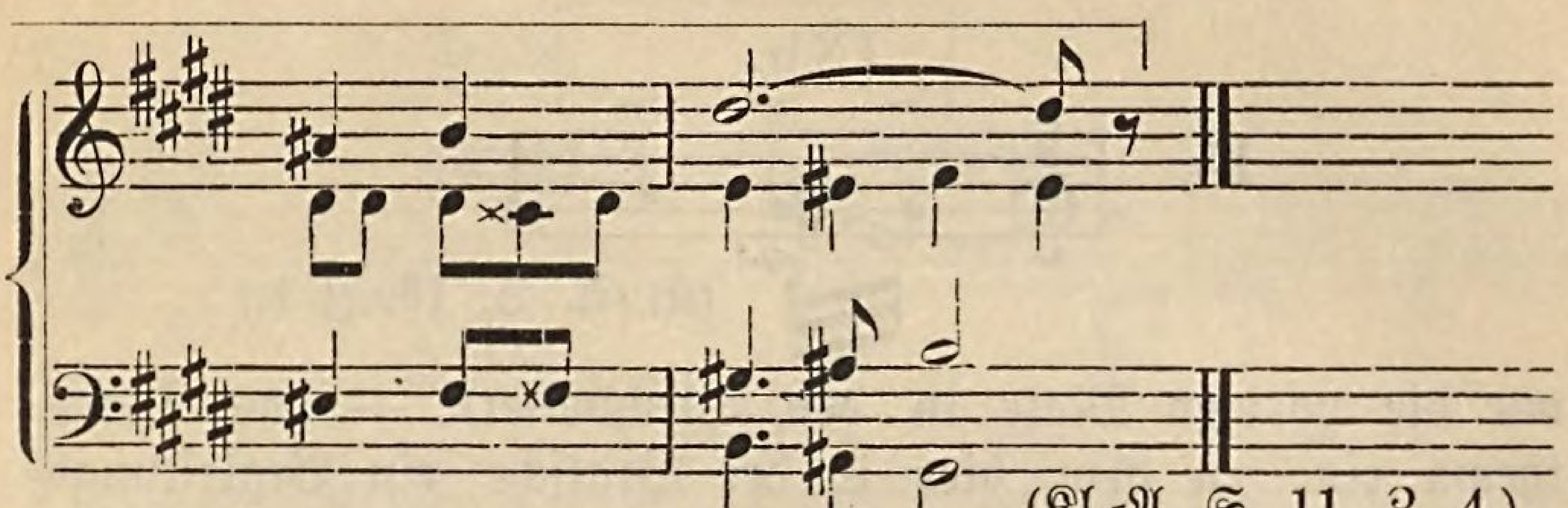


X. Klauses Geist. (Kl.-A. S. 11, Z. 3.)

treffen des Klause-, Ingwelden- und Schwertkampfsymbols erscheint in der Oboe ein zartes, ausdrucksvolles Thema voll sehnsüchtiger Klage (Nr. XI), der Jungfrau inbrünstige Sehnsucht nach Beendigung des Streites symbolisierend (13.). Im Anschluß an dies Symbol der *Friedenssehnsucht* entfaltet

13. XI. Friedenssehnsucht.

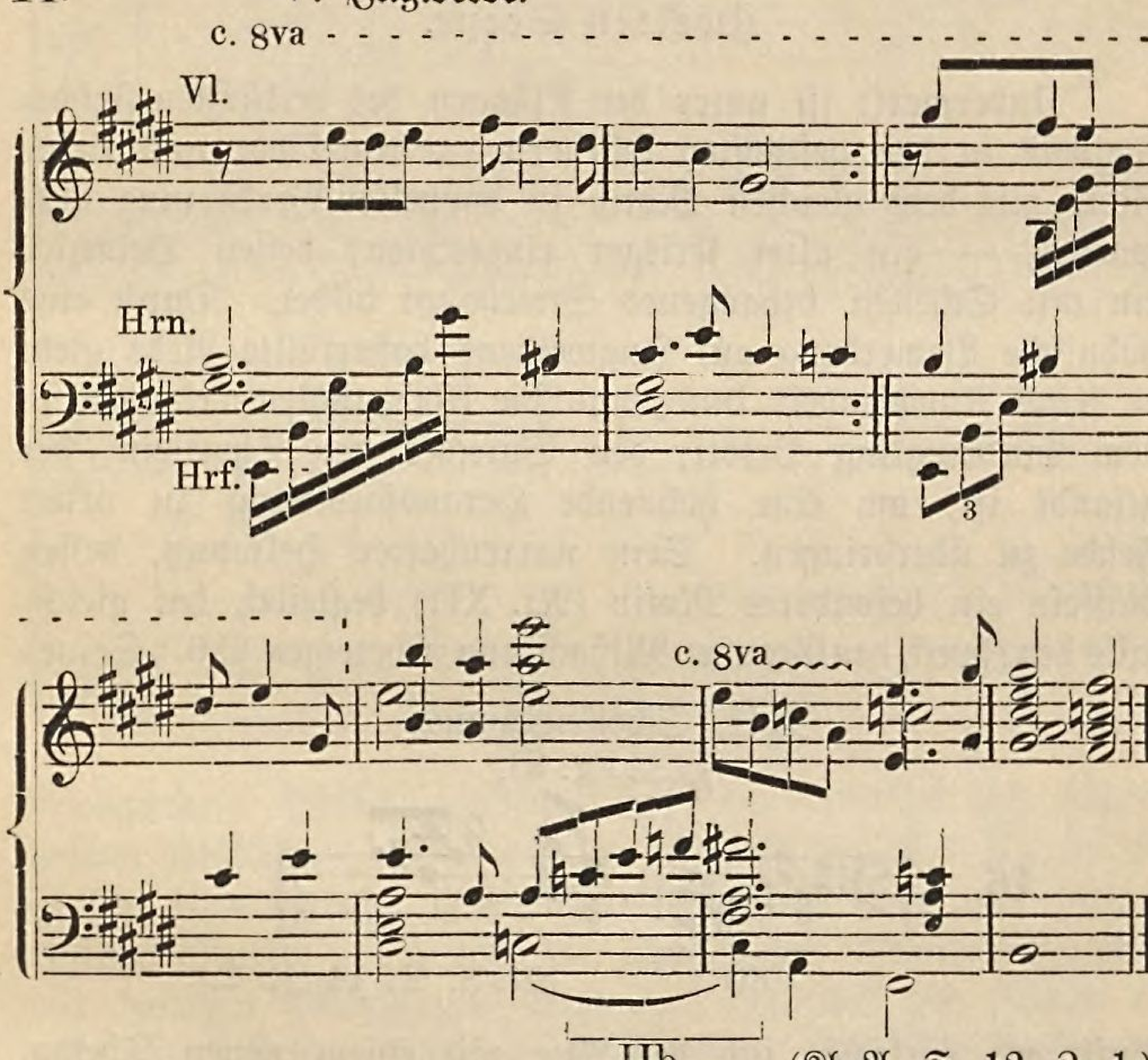




(Kl.=A. S. 11, Z. 4.)
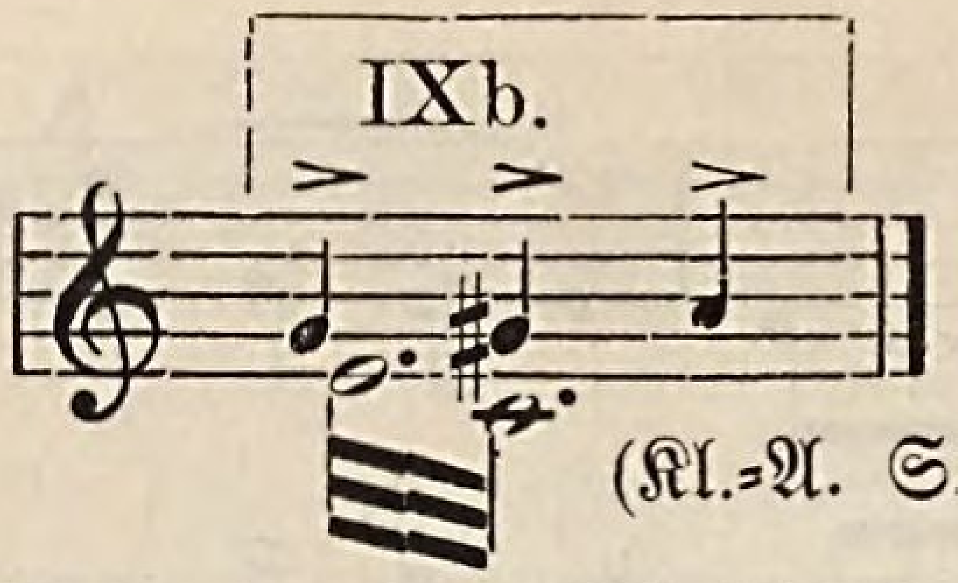
das Ingweldenthema sich zum ersten Male zu seinem vollen Umfang, (14.) um dann sofort wieder von Nr. XI abgelöst zu werden. Auch Ingweldens leidenschaftlicher Wunsch ist, des

14. V. Ingwelde.



(Kl.=A. S. 12, Z. 1.)

Wilden Fall zu erleben. Das Symbol von Klauses Fall erscheint zweimal in der rhythmisch vereinfachten Gestalt IXb in Horn und Oboe (15.), beide Male von IIa gefolgt. Dann setzt —

15. 

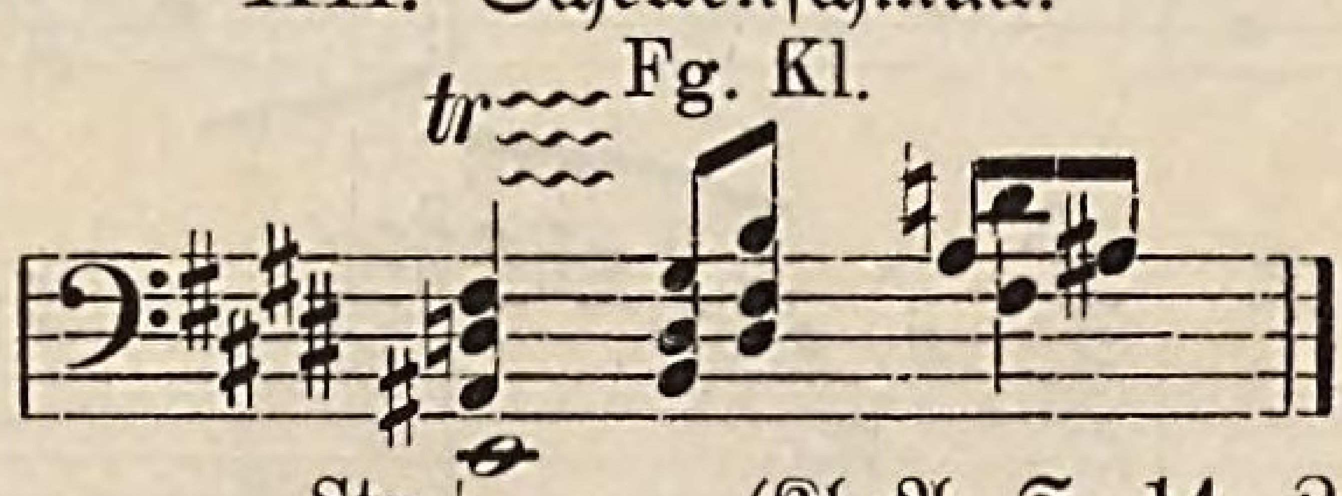
(Kl.-A. S. 13, Z 1.)

wie die vorigen Male in den Blechbläsern — das Todesthema ein, zu dem hier in der Bratsche ein Begleitungsrhythmus auftaucht, der uns später noch öfter in untergeordneter symbolischer Bedeutung als Motiv der Seefahrt (Nr. XXXIII) begegnen wird. Das Ingweldenthema leitet dann über zur

Zweiten Scene.

Unvermerkt ist unter den Klängen des verkürzten Fehdesymbols in den gestopften Hörnern, — dem Oboe und kleine Flöte mit dem gleichen Motiv in doppelter Verkürzung antworten, — ein alter Krieger eingetreten, dessen Helmzier ein mit Schellen behangenes Stierhaupt bildet. Durch eine höhnische Bemerkung auf Ingweldens haßerfüllte Rede giebt er seine Anwesenheit kund, und die Überraschten erkennen in dem Eindringling Ortolf, den Sprecher von Thorstein, der gesandt ist, um eine höhnende Herausforderung zu neuer Fehde zu überbringen. Sein narrenhafter Helmputz, dessen Rasseln ein besonderes Motiv (Nr. XII) begleitet, hat gleichfalls den Zweck, den Gegnern Mißachtung zu bezeigen. (16.) Seines
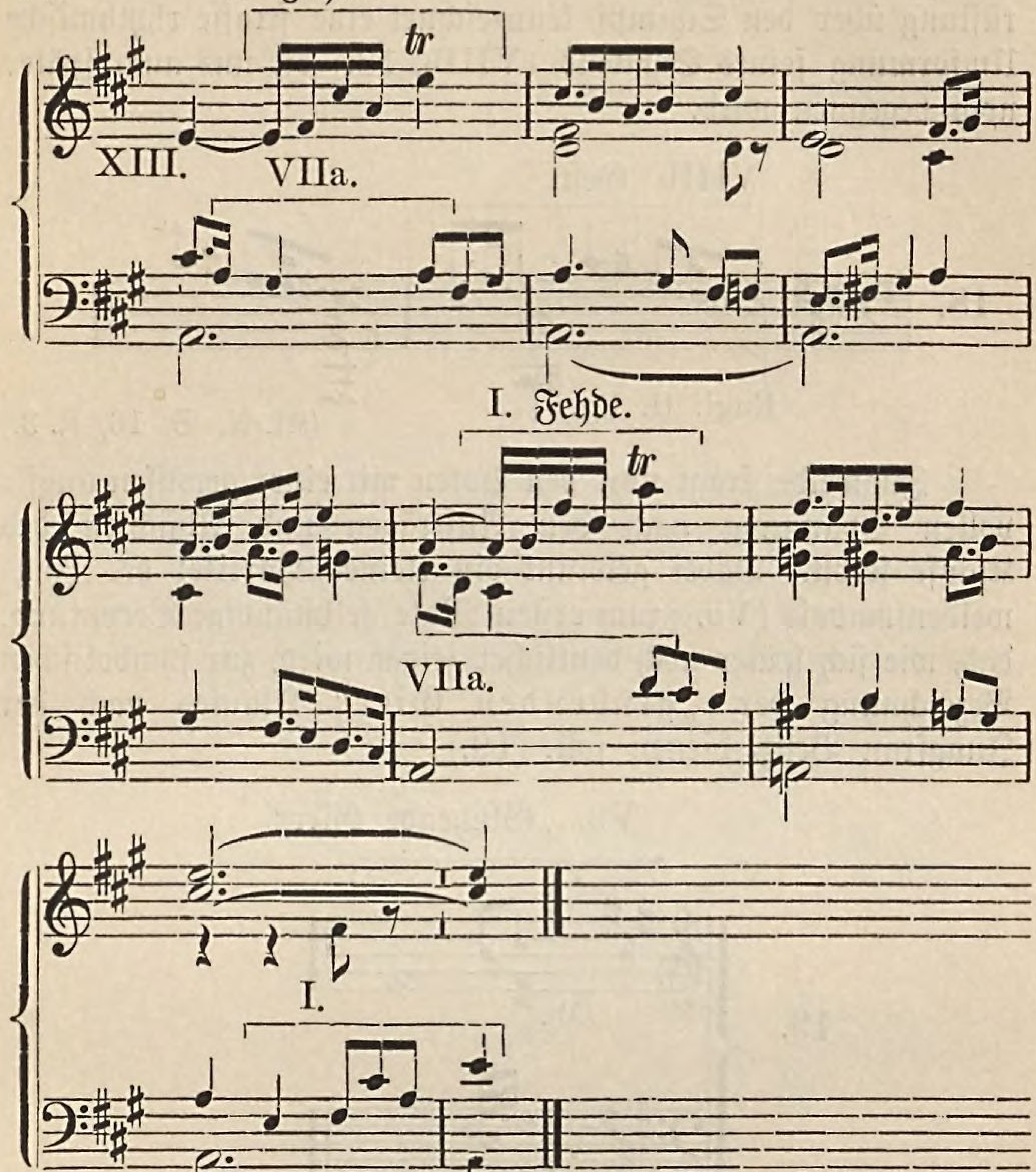
XII. Schellenschmuck.

16. 

(Kl.-A. S. 14, Z. 2.)

Auftrages entledigt sich der Alte mit einem neuen Thema, dessen erster, fünfter und letzter Takt scherzhafte Umbildungen des Fehdesymbols sind, durch die darauf hingewiesen werden soll, daß Ortolf ein Spaßvogel ist (Nr. XIII, 17.). Alles erhält in seinem Munde einen spaßhaften Charakter, ob er von den

17. I. Fehde.

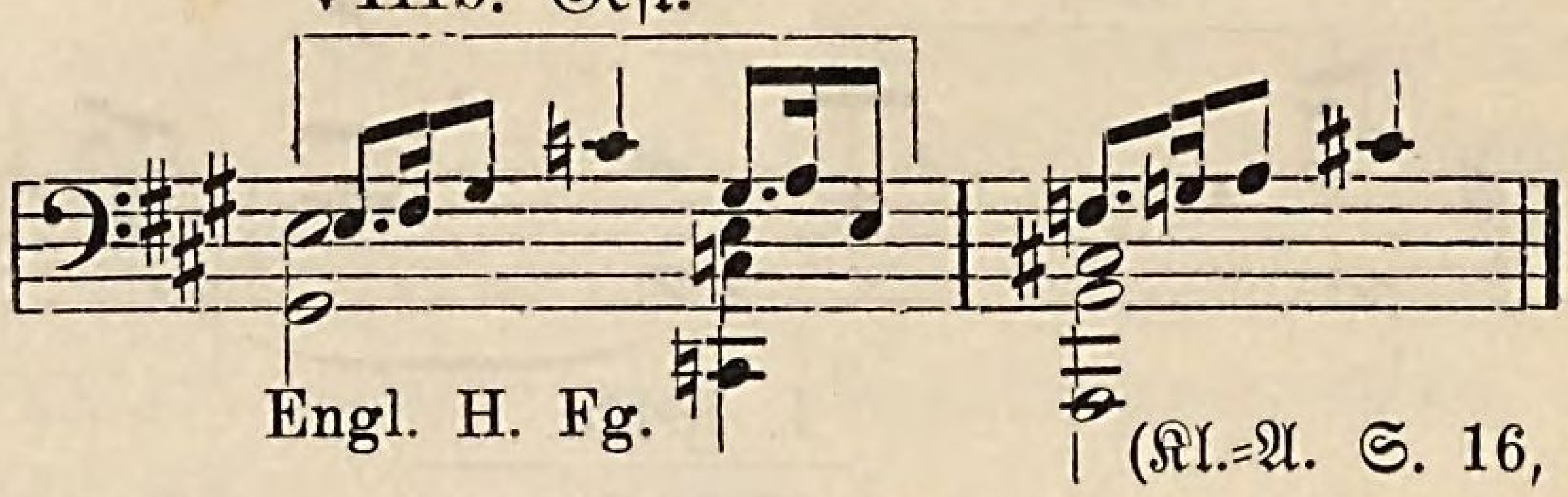


(Kl.-A. S. 14, Z. 3.)

Gladgardern spricht — Nr. VI in der Bratsche mit scherzhaftem Stakkato — oder von der Schlacht — Nr. IIa in der großen und kleinen Flöte pianissimo — oder von seinem eigenen Stamm, — wobei die Geigen das Thorsteinersymbol mit lustigen Vorschlägen verzieren, während die Flöten es mit ausgelassenen Trillern umschnörkeln. Das Gandulfthema im Horn begleitet Gandulfs finstere Frage nach der Bedeutung des Schellenschmucks. Zu Ortolfs kecker Antwort, in der er Klauses Bruder Siwart als den intellektuellen Urheber der Beleidigung nennt, vereinigen sich sein eigenes

Thema (XIII) mit dem der Thorsteinsippe (VII). Gests Entrüstung über den Schimpf kennzeichnet eine straffe rhythmische Umformung seines Symbols (VIIIb, 18.) die uns auch später noch begegnen wird.

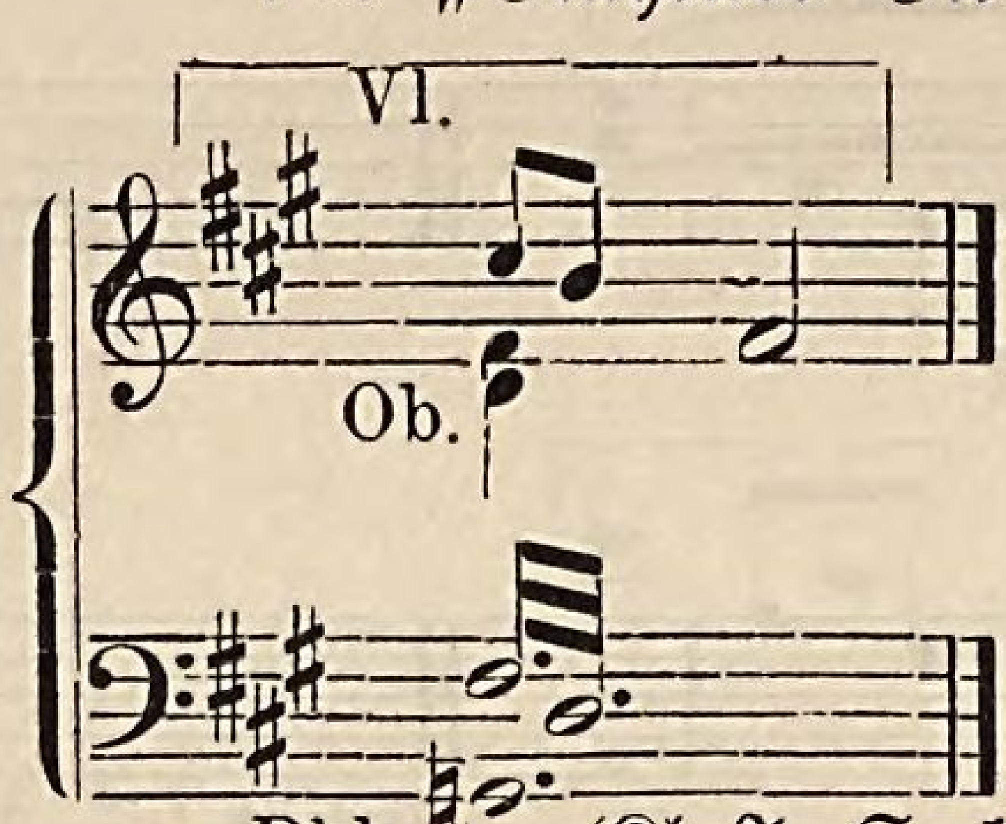
VIIIb. Gest.

18. 

(Kl.-A. S. 16, Z. 3.)

Ingwelde fragt nun den Boten mit einer gewissen angstvollen Spannung nach den Aufträgen und Absichten des Klause selbst. Dabei gewinnt ein kleines Partikel des Ingweldensymbols (Vb.) zum ersten Male selbständige Bedeutung, das, wie sich später noch deutlicher zeigen wird, zur symbolischen Bezeichnung der „glühenden Gier“ Klauses nach der Jungfrau Besitz dienen soll. (19.)

Vb. „Glühende Gier“

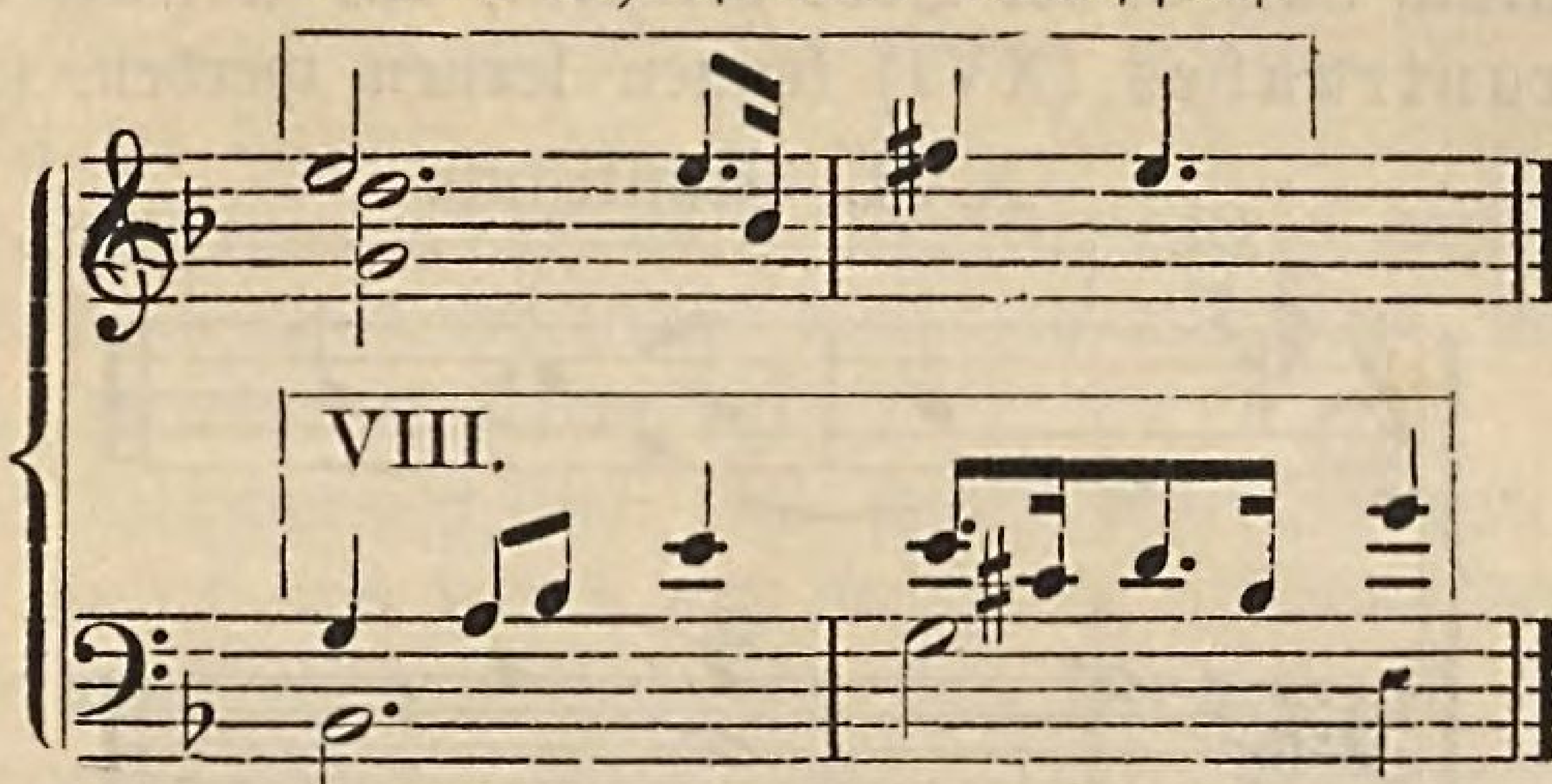
19. 

(Kl.-A. S. 16, Z. 2.)

Ohne Ingweldes Frage zu beachten, übermittelt Ortolf noch eine besonders übermütige Herausforderung Gorms, des dritten Thorsteinsohnes, speziell an Gest. Dabei tritt zu des letzteren Symbol, das in Horn und Bratsche erscheint, ein Trompetenruf (XIVa), der sich später noch öfter, auch in einer durch Bestandteile des Klausesymbols erweiterten Fassung (XIVb) als Kampfruf der Thorsteiner bemerkbar macht (20.) Auf Ingweldes wiederholte Fragen nach Klause, — wobei ihr Thema in Triolenform erscheint. — beginnt der Alte mit

XIVa. Thorsteiner Kampfruf.

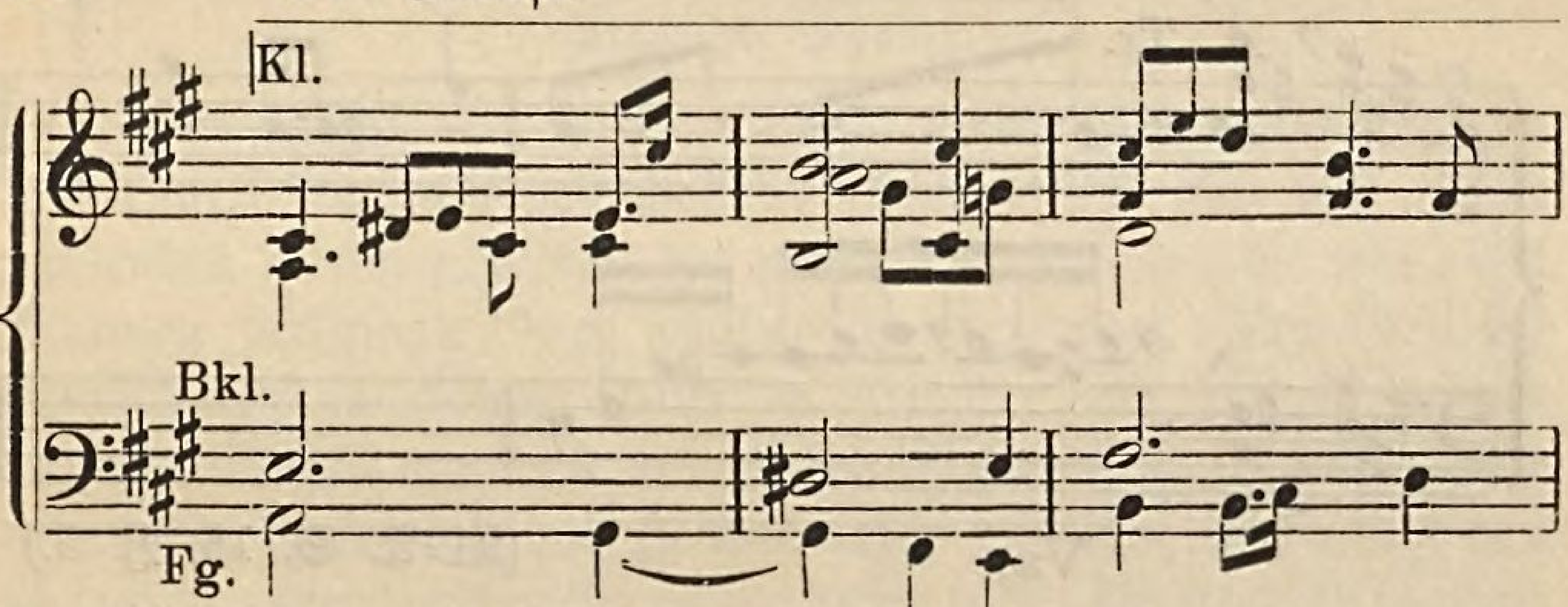
20.



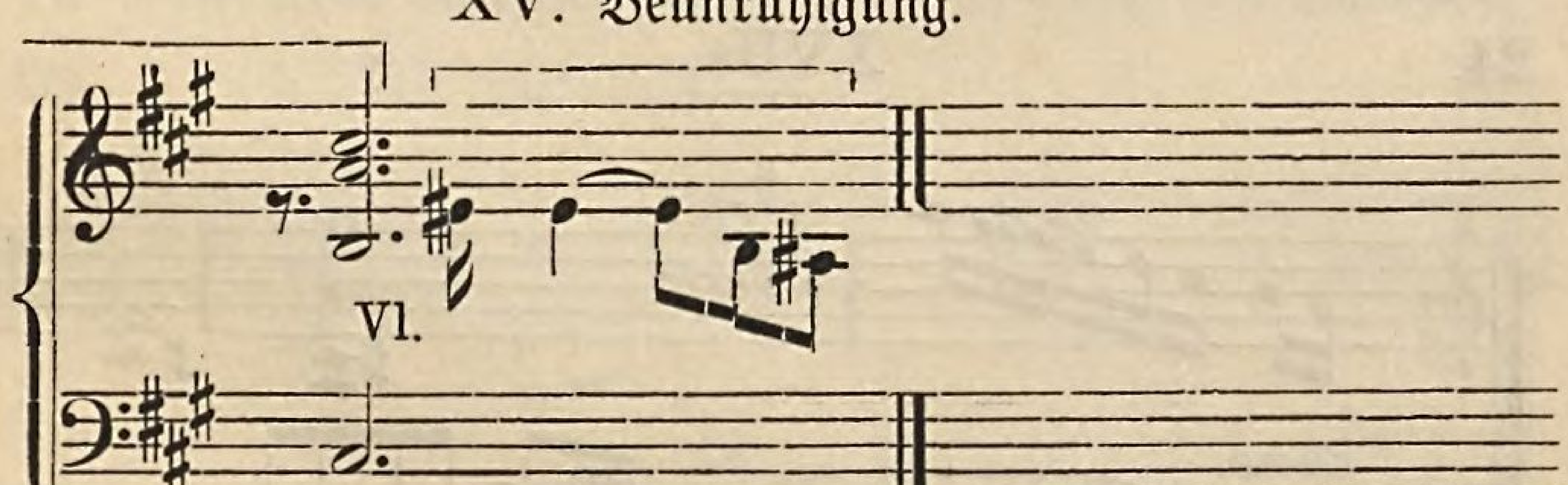
(Kl.-A. S. 16, Z. 5.)

einem neuen Motiv (Nr. XV), das später noch oft als Symbol der Beunruhigung Ingweldens wiederkehrt. Unter den Klängen des jetzt zum ersten Male vollständig, allerdings zunächst im Dreivierteltakt, auftretenden Klausesymbols (21.) kündigt ihr dann Ortolf des Wikings gewaltsame Werbung

21. IV. Klause.



XV. Beunruhigung.



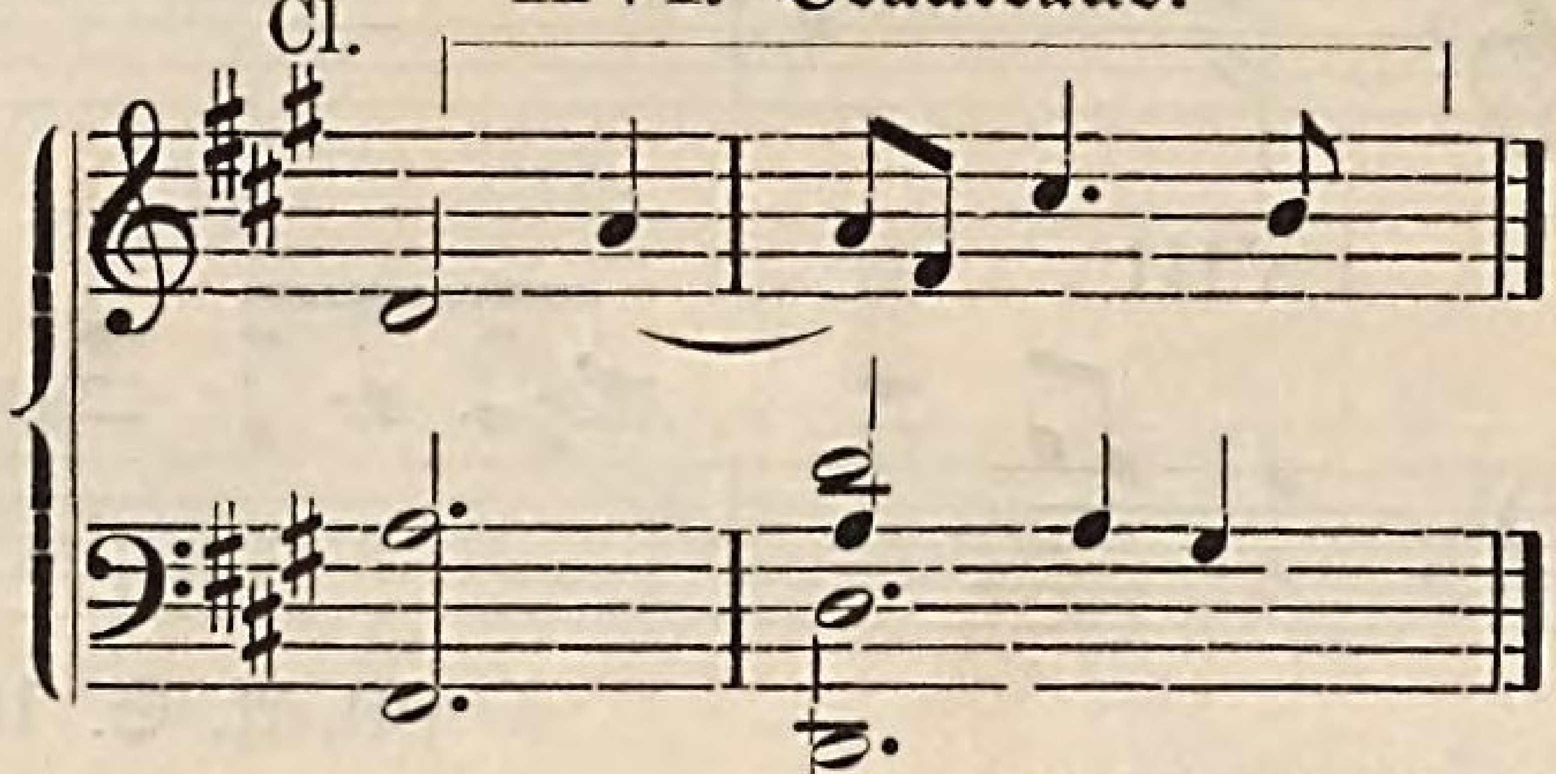
(Kl.-A. S. 17, Z. 3.)

um sie an, wobei außer dem eben erwähnten Symbol der Beunruhigung noch ein neues Thema zuerst in der Klarinette,

gleich darauf auch in der Oboe erscheint, das wir als Symbol des Brautraubes (XVI) kennen lernen werden. (22.)

XVI. Brautraub.

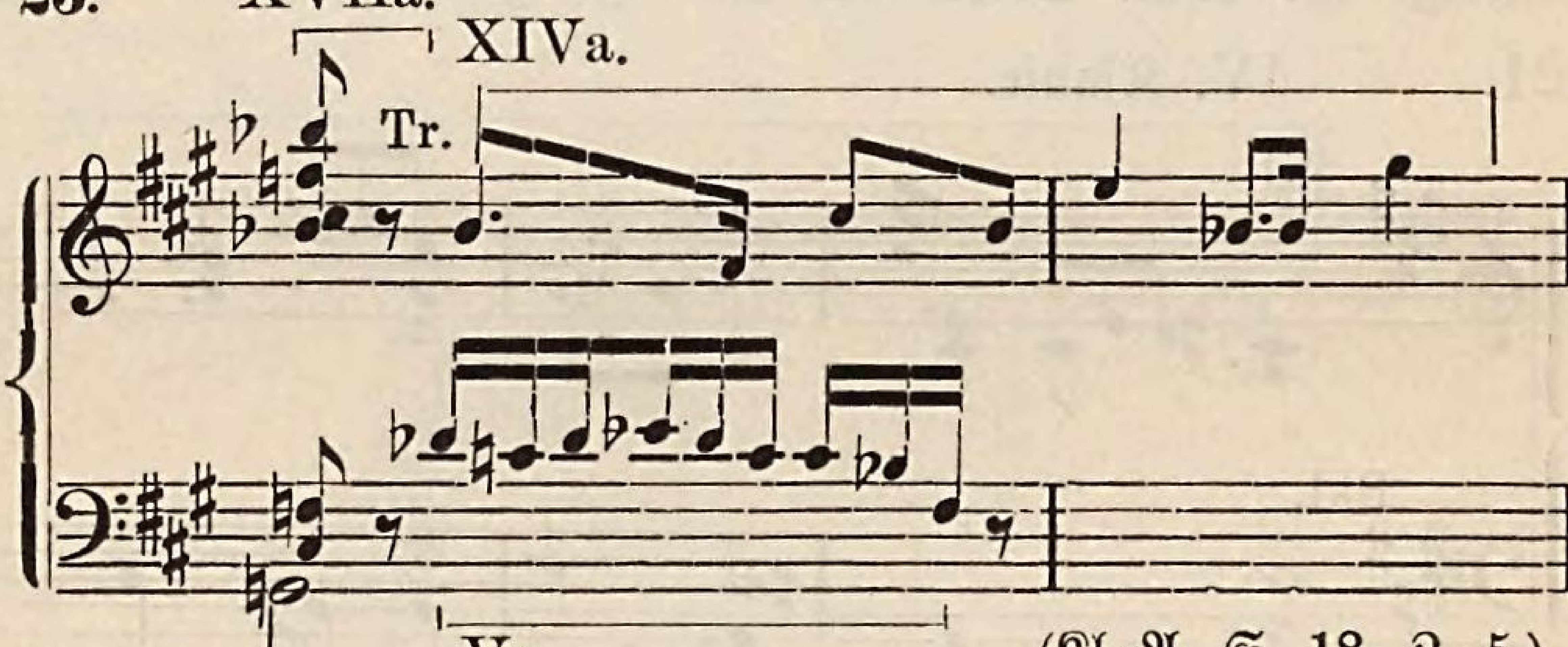
22.



(Kl.-A. S. 18, Z. 2.

Ein greller — allerdings in der Partitur sonderbar orthografierter — Septimenakkord der Holzbläser, Hörner, Posaunen und Geigen, von letzteren durch einen rapiden Lauf
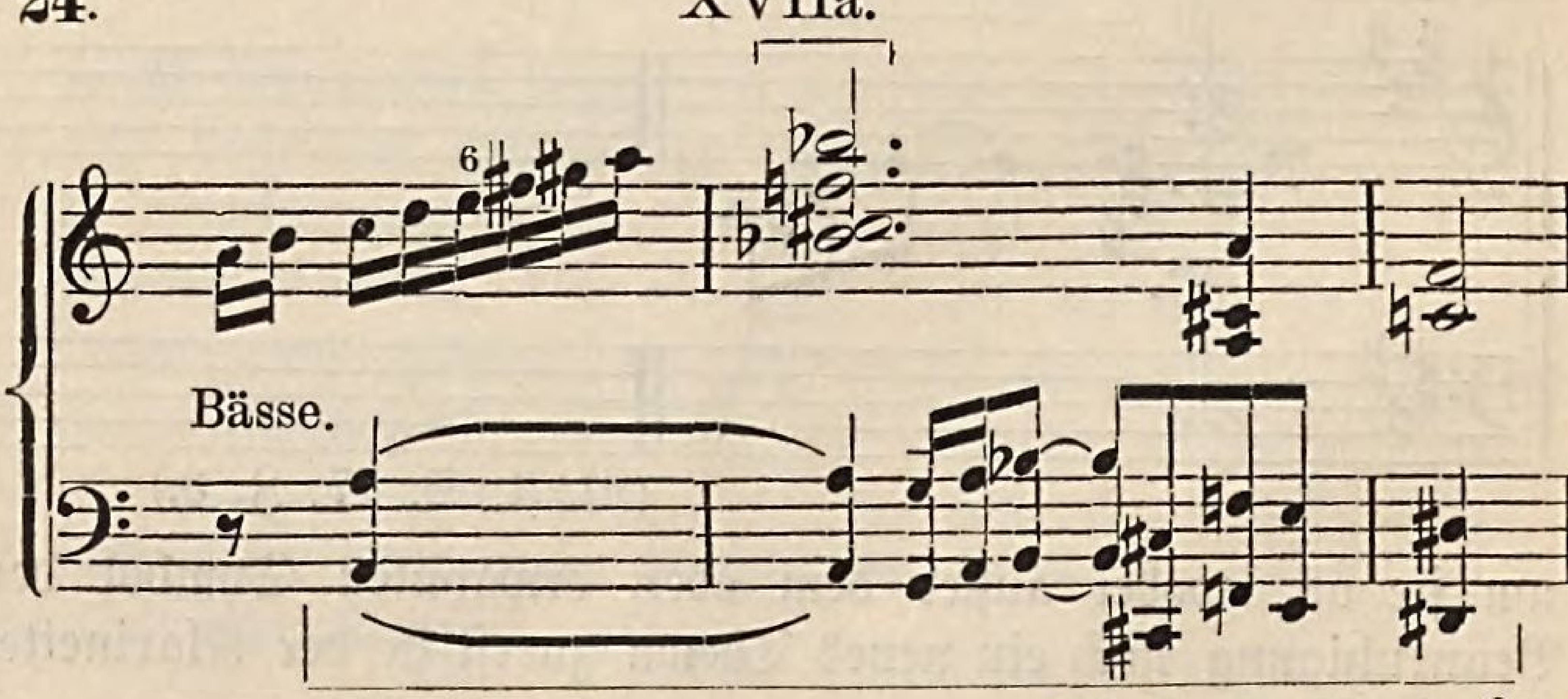
23. XVIIa.



(Kl.-A. S. 18, Z. 5.)

eingeführt — kennzeichnet Ingweldens Empörung über der

24. XVIIa.



XVII. Rache. (Kl.-A. S. 38, Z. 3.)
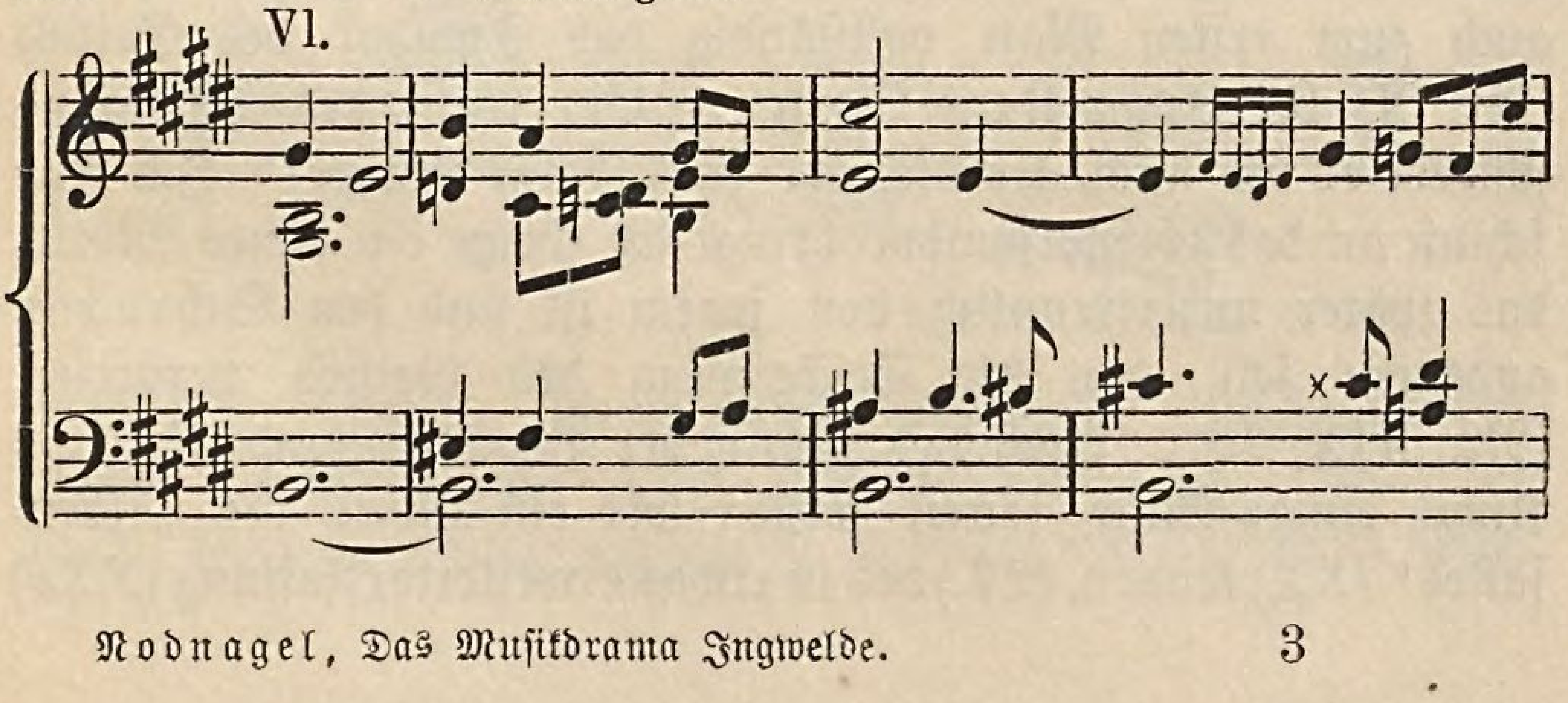
Feinde schmählichen Spott. Dieselbe Harmonie liegt dem im weiteren Verlauf zu großer Bedeutung gelangenden Symbol der Rache zu Grunde, das ich daher gleich an dieser Stelle einführen will (Nr. XVII, 24.). Unmittelbar an diesen Akkord schließt das Ingweldenmotiv in Sechszehnteltriolen, verbunden mit dem Thorsteiner Kampfruf (XVI, 23.).
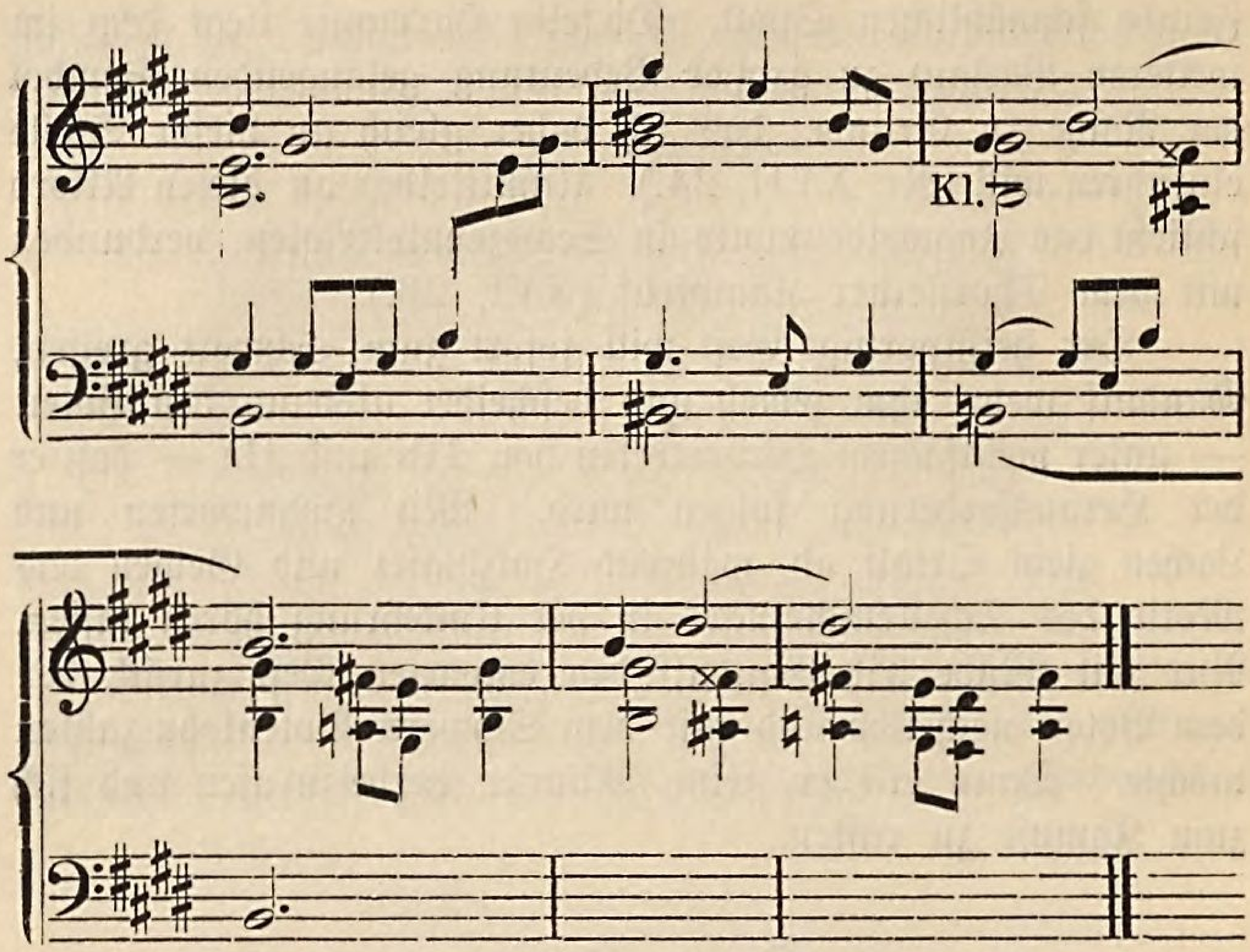
Der heißspornige Gest will sofort zum Schwert greifen, Gandulf wehrt ihm jedoch und bescheidet alsdann den Boten — unter mehrfachem Hervortreten von IIb und IIc — daß er der Herausforderung folgen wird. Mit Hohnworten und Lachen zieht Ortolf ab, während Holzbläser und Geigen das Motiv des Schellenschmuckes in der Umkehrung hören lassen. Nur mit Mühe hält Gandulf den empörten Gest zurück, der dem Boten nacheilen und mit dem Schwerte Botenlohn zahlen möchte. Dann eilt er, seine Mannen herbeizurufen und sich zum Kampfe zu rüsten.

Dritte Szene.

Den Inhalt der dritten Szene bildet Gests Abschied von seiner geliebten Pflegeschwester. Diese fühlt sich von einer quälenden Furcht gelähmt, der wilde Klause könne die von allen Mannen verlassene Burg räuberisch überfallen. Der Geliebte schwört, ihr in Gefahr Hülfe zu bringen und jede ihr widerfahrende Unbill an dem feindlichen Stamme zu rächen. Eine brennende Fackel soll das Zeichen sein, mit dem sie in Not den Getreuen zur rettenden Rachethat rufen will. Musikalisch beginnt die vorwiegend lyrische Szene mit dem Schellenschmuckmotiv;
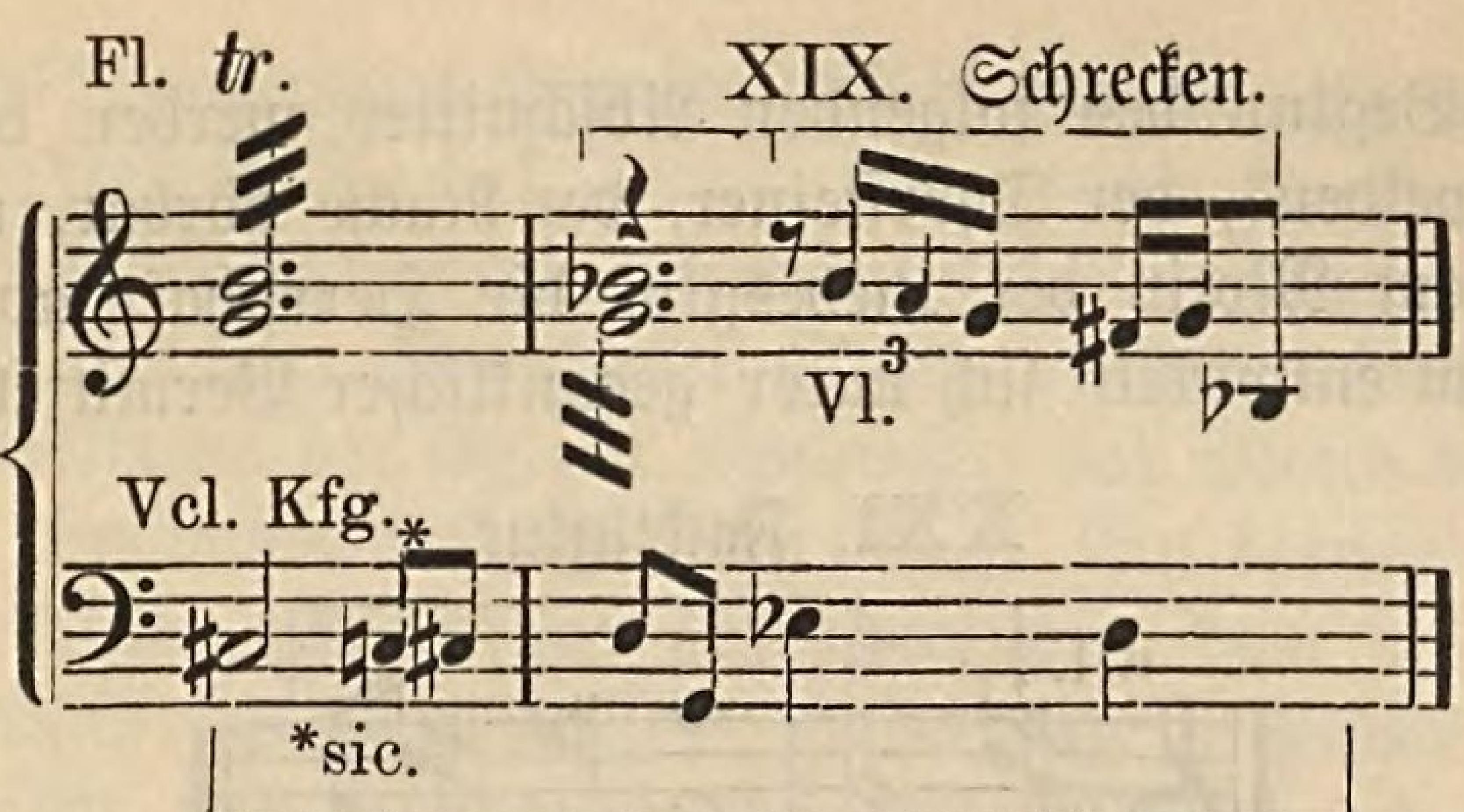
25. XVIII. Liebesglut.
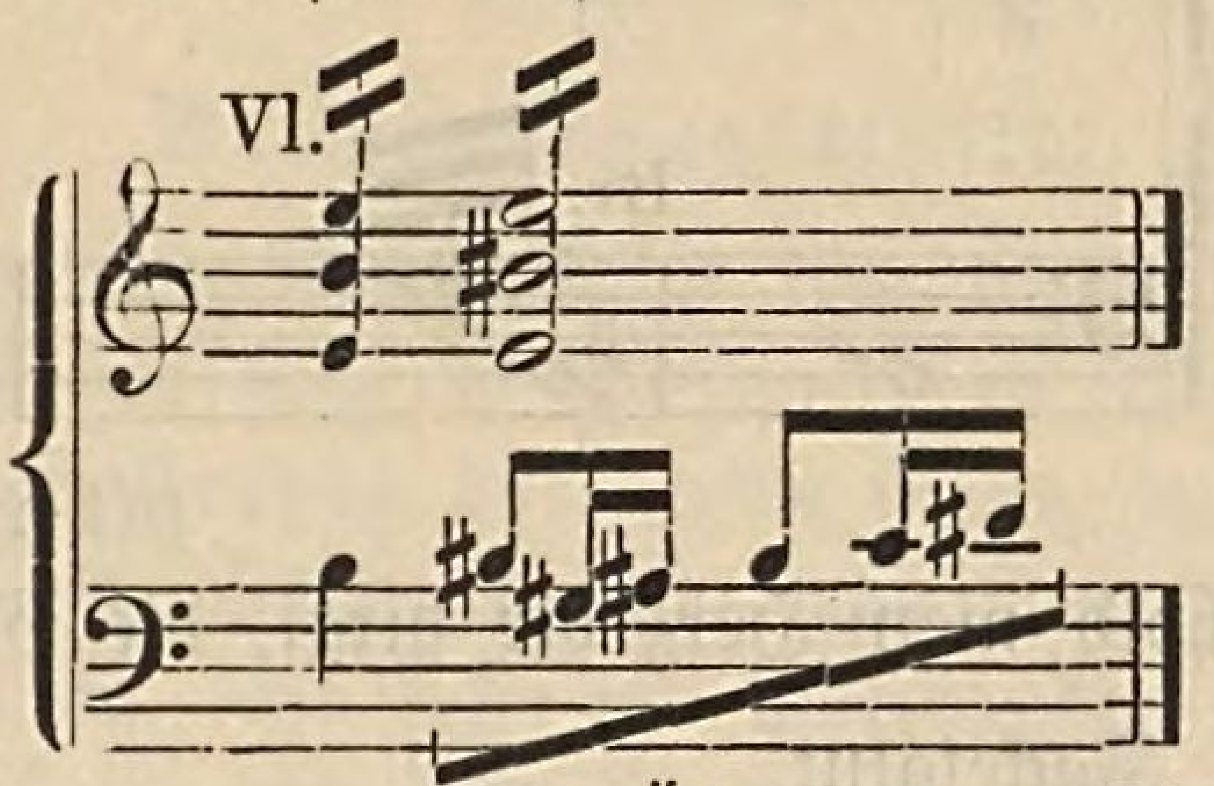




(Kl.=A. S. 25, Z. 1.)

nach dessen zweitem Auftreten führen die Streicher ein breit hinströmendes melodiöses Thema (XVIII) neu ein, durch das die Liebe der Pflegegeschwister einen herrlichen symbolischen Ausdruck findet. (25.) Die Klarinette bringt gleich darauf das Gestsymbol, auch das als Symbol der „glühenden Gier" Klauses bezeichnete Motiv des Ingweldenthemas erscheint mehrmals. Dann vernimmt man draußen den Hornruf Gandulfs (Nr. VI). Mehrmals zuckt in Horn und Violoncellen der erste Teil des Rachesymbols (XVII) auf. In Baßklarinette und Kontrafagott, abwechselnd mit den Bässen zeigt sich jetzt auch zum ersten Male vollständig das Symbol des Geistes (Nr. X) bei Ingweldens Worten: „Ein Geist des Schreckens schwebt er um mich, Klause, ihr furchtbarer Kämpe!" Im Anschluß an das Geistersymbol bringt die Geige ein neues Motiv, das später unzertrennlich von jenem ist und den Schrecken andeuten soll, den die Erscheinung des Geistes verbreitet (Nr. XIX, 26.). Auch das Motiv der Beunruhigung (XV) erklingt einige Male, ferner lernen wir ein Motiv des „Überfalles" (XX) kennen, (27.) das in etwas erweiterter Fassung (XXa)

26. 
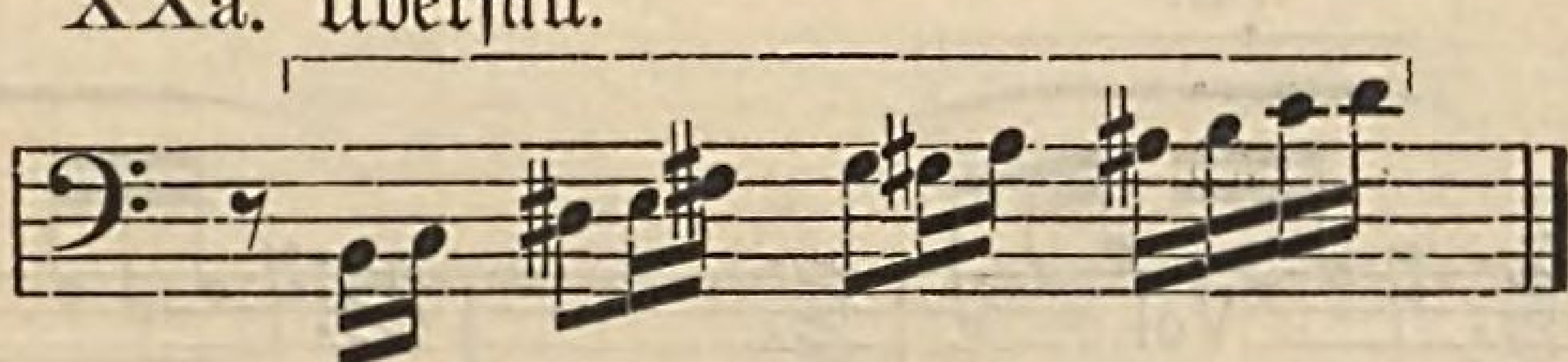
X. Klauses Geist. (Kl.-A. S. 22, Z. 2.)

27. 

XX. Überfall. (Kl.-A. S. 22, Z. 5.)

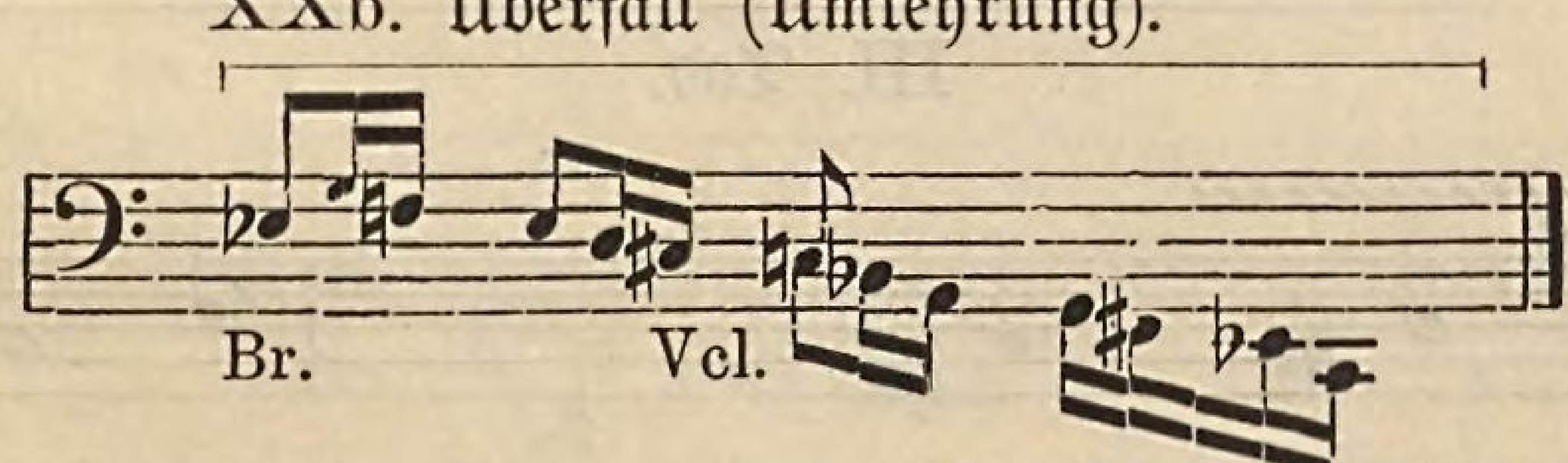
später noch öfter bedeutungsvoll wiederkehren wird. (28, 29.) In Oboen und Geigen meldet sich das Thema Klauses wieder, in der Bratsche von dem Rhythmus des Seefahrtmotivs

XXa. Überfall.

28. 

(Kl.-A. S. 39, Z. 3.)

XXb. Überfall (Umkehrung).

29. 
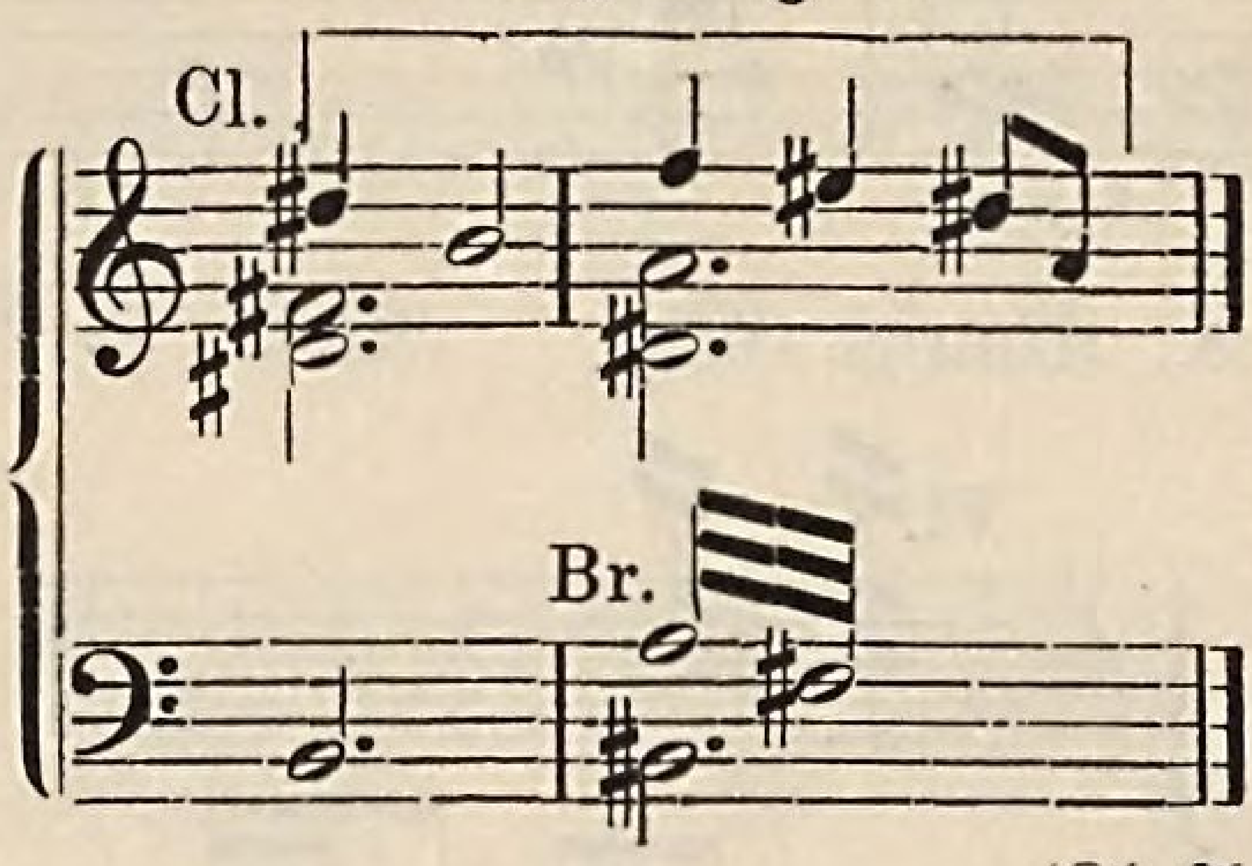
(Kl.-A. S. 40, Z. 3.)

(XXXIII) begleitet. Gandulfthema (Geigen) und Ingwelden-symbol (Flöte) klingen noch einmal flüchtig an, worauf erneuter Hornruf hinter der Szene einen neuen Einschnitt bildet.

Zu Beginn des folgenden Abschnittes werden die Symbole Ingweldens, der Thorsteiner, der Rache hörbar, um dann alsbald dem Motiv der Liebesglut die Herrschaft abzutreten. Aus diesem entwickelt sich unter gedanklicher Vermittelung der

XXI. Fackelglut.
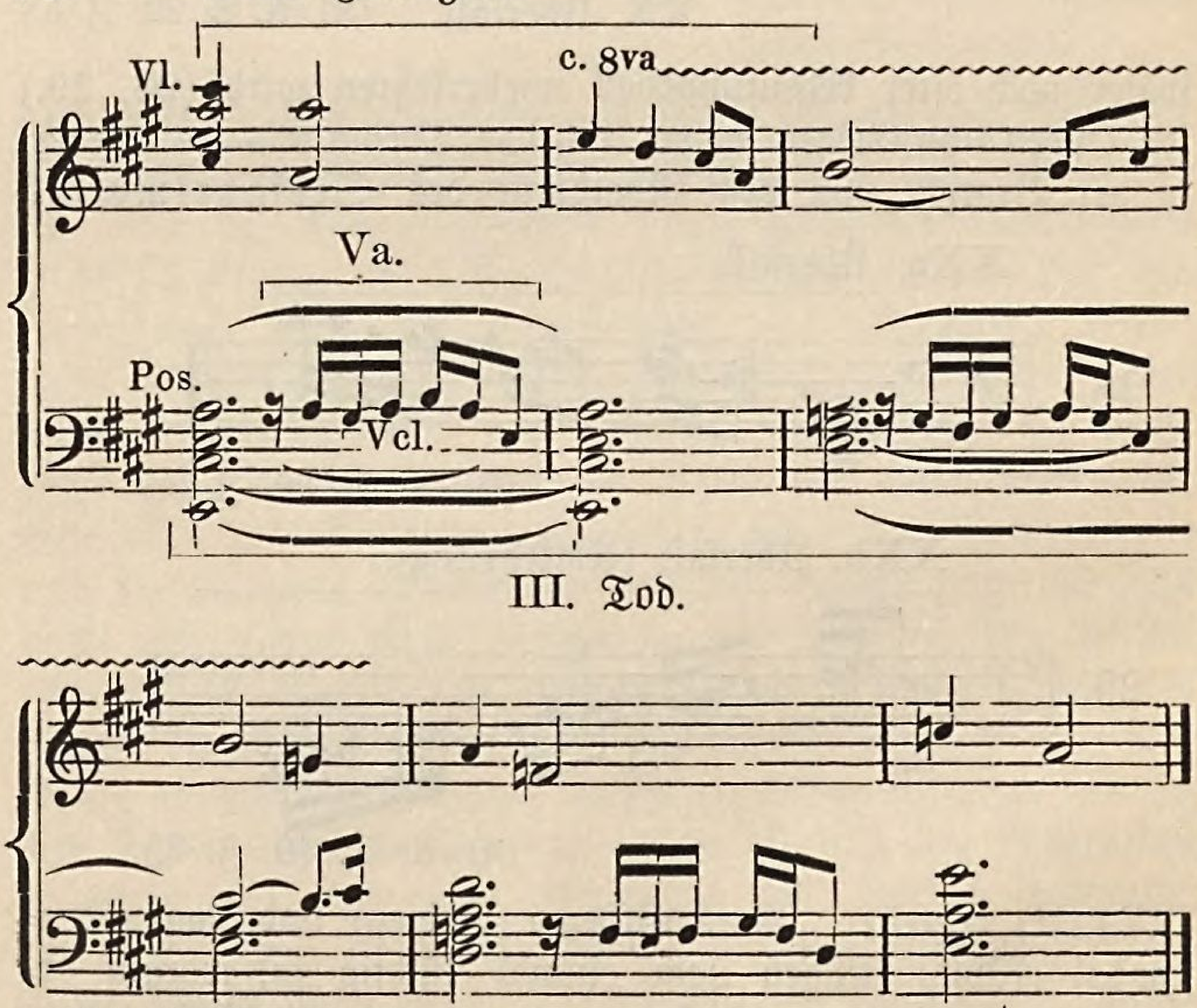
30.



(Kl.-A. S. 24, Z. 3.)

Worte: „Die hold mein Herz dir birgt, die Glut entfach ich

31. XXI. Fackelglut.



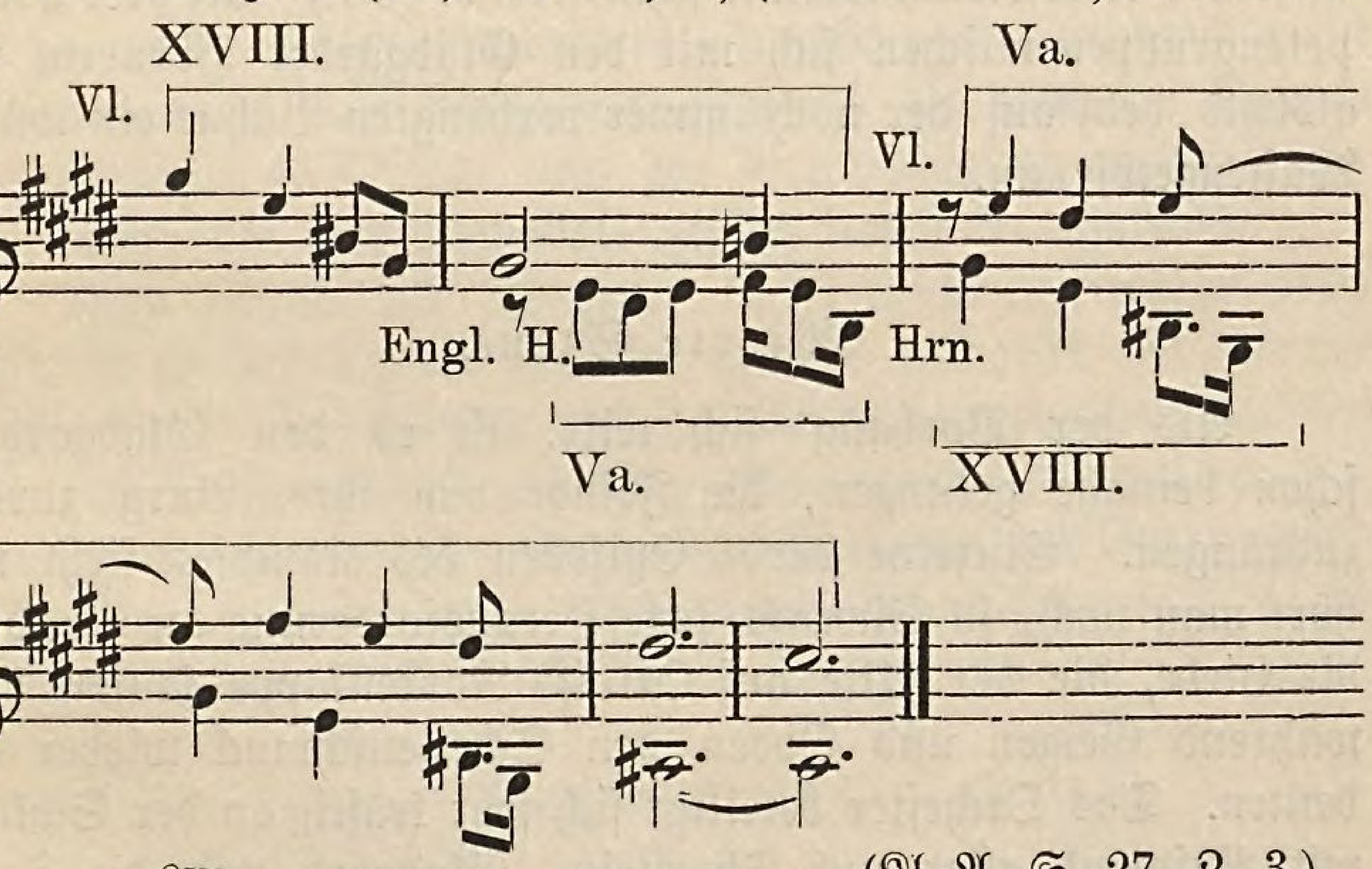
(Kl.-A. S. 24, Z. 4.)

zur Fackel“ ein neues Symbol (XXI) für die als Zeichen der Not verabredete Fackel. (30.) Wir lernen nach und nach dieses Symbol in drei unterschiedlichen rhythmischen Gestaltungen kennen. An dieser Stelle erscheint übrigens mit dem Liebesthema der Geigen kombiniert das Motiv der Totenfahrt in Posaunen und Hörnern (31.). Ein breiter in Wohllaut getränkter Zwiegesang der Liebenden, dem das Symbol der Liebesglut zu Grunde liegt, bildet den packenden Abschluß dieser Szene und gleichzeitig der ersten Hälfte des Aufzuges.

Verwandlungsmusik.

Die musikalische Überleitung von dieser Szene zu dem Kampfgetümmel der folgenden verweilt in ihrem ersten Teile noch bei der Schilderung der Liebe Gests und Ingweldens. In wundervollem Tutti braust das Liebesthema mächtig dahin. Allmählich legt sich der Sturm der Gefühle. Die Baßklarinette klagt mit dem Ingweldenthema, das englische Horn antwortet; dann schmiegt sich das Thema in den Geigen an das der Liebesglut. (32). Bedrohlich flammt das unheilkündende

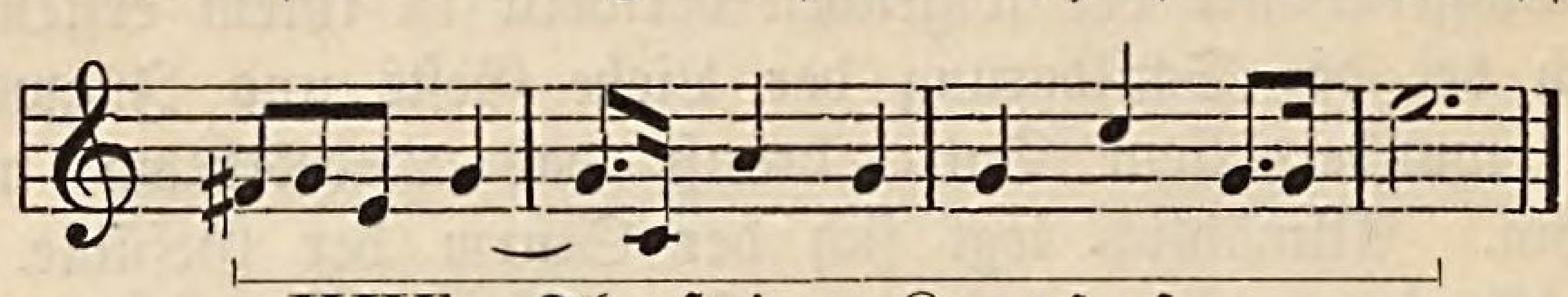
32.



(Kl.-A. S. 27, Z. 3.)

Rachesymbol in dem Horn auf. Flöte und danach englisches Horn schluchzen das Thema der Friedenssehnsucht (XI), kombiniert mit dem erst von einer Sologeige, dann von einem einzelnen Cello vorgetrageren Ingweldensymbol. In Fagott und ge-

dämpften Violoncellen verklingt leise das Klausemotiv, während in der Pauke ein dumpfer Wirbel auf dem tiefen E zu grollen beginnt. Das finstere Fehdemotiv, mit dem die zweite größere Hälfte der Verwandlungsmusik von den Hörnern eingeleitet wird, führt sofort in das Stimmungsbereich des Vorspiels zurück. Das von dorther bekannte Gemälde wird erneuert, aber gleichzeitig durch zahlreiche auf die jetzt tobende Schlacht deutende Züge bereichert. Gleich im Anfang beteiligen sich drei Hörnergruppen hinter geschlossenem Vorhang an dem finsteren Tongemälde, einander das Gandulfthema mit seinen einzelnen Bestandteilen zurufend. Auch das Motiv der Thorsteinsippe taucht in den Holzbläsern auf. Plötzlich erklingen auch die Trompeten der Feinde, den Thorsteiner Kampfruf

33. 

XIVb. Thorsteiner Kampfruf.
(Kl.-A. S. 29, Z. 2.)

in seiner erweiterten Gestalt schmetternd. (33.) Die drei Trompetengruppen mischen sich mit den Gladgarder Hörnern, und alsbald hebt auf der noch immer verhängten Bühne ein wüstes Waffengetöse an.

Vierte Szene.

Als der Vorhang sich teilt, ist es den Gladgardern schon beinahe gelungen, die Feinde von ihrer Burg zurückzudrängen. Einzelne derbe Episoden des Kampfes sieht und hört man noch, so Siwarts kecke Herausforderung an Gandulf, die Hiebe, die der Alte auf Ortolfs Narrenkappe sausen läßt, während Geigen und Oboen den Schellenschmuck wieder andeuten. Das Orchester beteiligt sich sehr kräftig an der Schlacht mit Aufwand aller auf Thorstein, Gladgard und die Fehde bezüglicher Themen. Auch das Schlagzeug ist eifrig bei der Sache, so daß es nach einem dröhnenden Fortefortissimo den Gladgardern gelingt den Feind tiefer in den Wald zu werfen. Während volles Morgenrot auf die verwüstete Walstatt

niederleuchtet, verliert der Kampfeslärm sich in immer größerer Ferne, die Holzbläser bringen den Thorsteiner Kampfruf dreistimmig kanonisch zu dem Gandulfsymbol im Horn.

Fünfte Szene.

Da wagt sich Ingwelde unter viermaligem steigerndem Einsatz des Liebessymbols in den Geigen (von zartem Tremolo der geteilten Streicher umflimmert) vorsichtig auf die Burgwarte, von der sie erregt nach dem Kampfplatze späht. Der leise Trompeteneinsatz des Gestsymbols bezeichnet den Augenblick, wo die Jungfrau des Geliebten ansichtig wird. Die beiden Themen treten jetzt wiederholt ganz oder teilweise in Verbindung. Kurz darauf greifen Fagott und Baßklarinette in die Teichoskopie ein, mit dem Klausethema andeutend, wie Gest den verhaßten Gegner sucht, „der nirgends noch dem Blick sich bot“.

Während Ingwelde sich absichtslos der See zuwendet, vereinigen die Geigen das Klausesymbol mit dem in der Baßklarinette und dann in Oboen und Flöten auftretenden Ingweldenmotiv. Plötzlich macht die Jungfrau eine beunruhigende Wahrnehmung. Ein Ruderboot naht auf der See, die Themen der Seefahrt (XXXIII) und der Beunruhigung werden hörbar, Teile des Klausesymbols zucken durch die Holzbläser.

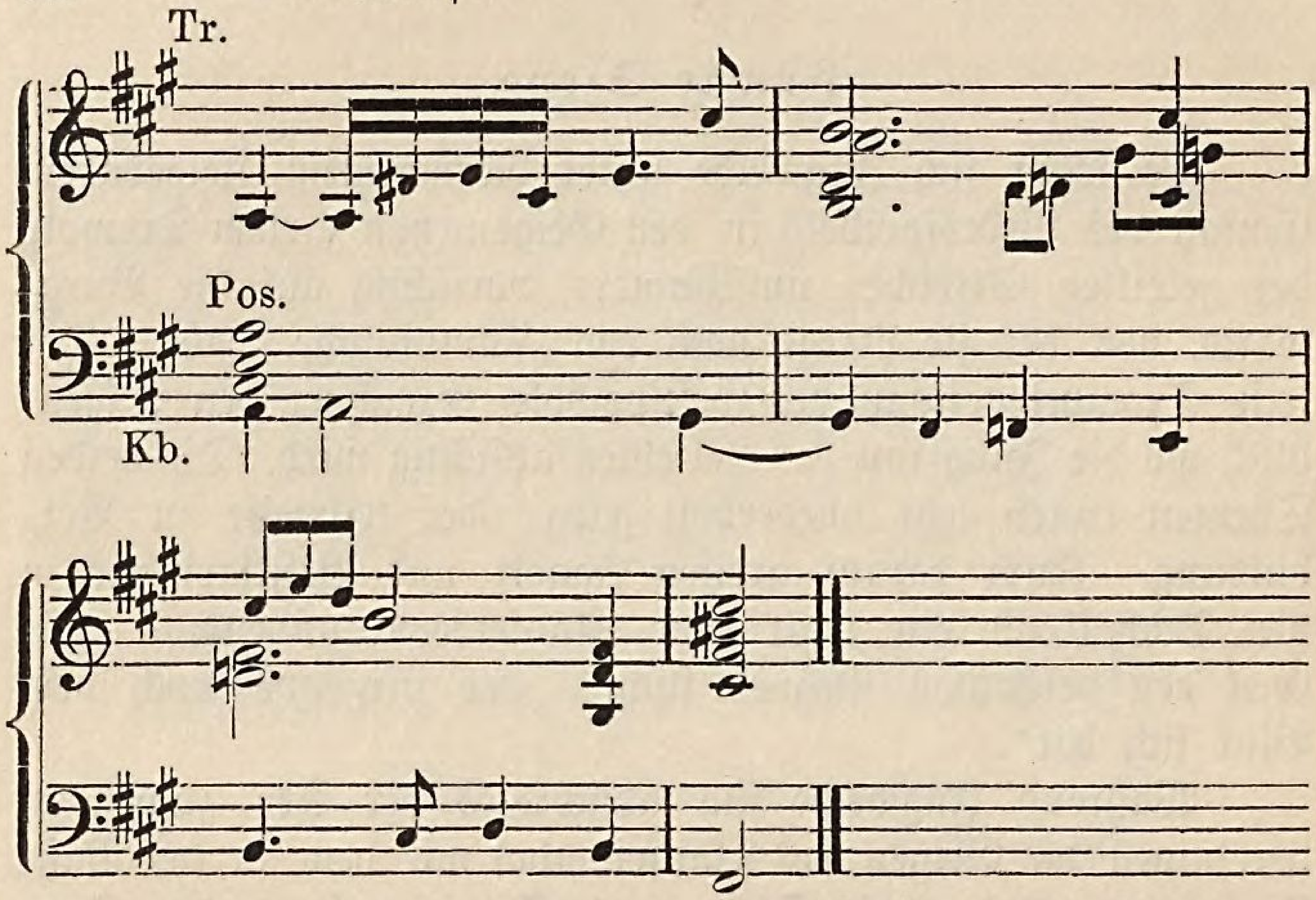
Das Motiv des Überfalls (XX) erscheint, immer deutlicher wird das Thema Klauses, immer lebhafter die Unruhe Ingweldens. Die Hörner und Holzbläser benutzen das Symbol der „glühenden Gier“ zu einer gewaltsamen Steigerung, die meisterhaft die fibernde Angst der Entsetzensgelähmten malt. Der mit aller Kraft von den Hörnern geschmetterte Thorsteiner Kampfruf führt endlich in die

Sechste Szene.

Mit einer kleinen Schar seiner Mannen ist Klause am Gestade erschienen und naht jetzt der unverteidigten Burg. In imposantem Vierviertelrhythmus, also zum erstenmal in seiner eigentlichen Gestalt, begleitet das prächtige Klausesymbol

(IV) von der Trompete geschmettert, das Auftreten des wilden Wikings. (34.) Nach einem zweiten Einsatz geht das Klausethema

34. IV. Klause.



(Kl.-A. S. 38, Z. 1.)

in das des Brautraubs über, mit dem der Feind höhnend der schutzlosen Jungfrau seine Werbung zuruft. Die Empfindungen in der Brust der also Beleidigten deuten die Bässe mit dem Rachesymbol an. Ingwelde ist einzig auf den Schutz, den die Stärke der Burg gewährt, angewiesen. Hier findet das Gandulfthema in seiner Nebenbedeutung Verwendung, als Symbol für Burg Gladgard. Unter den Themen des Brautraubs und vor allem des Überfalls (XX) läßt Klause durch seine Getreuen die Burg erstürmen, mit den Streitäxten die Thore sprengen. Doch den siegreich Eindringenden züngeln Flammen entgegen und sie weichen überrascht zurück, was geistreich durch die Umkehrung des impulsiven Überfallmotives (XXb, 29.) symbolisiert ist. Ingwelde wird jetzt wieder auf der Warte sichtbar, in der Hand die auch im Orchester von Geigen Hörnern und Holzbläsern (durch XXI) bezeichnete Fackel, mit der sie in höchster Not Brand in die Burg gelegt. — Ihre trotzige Herausforderung
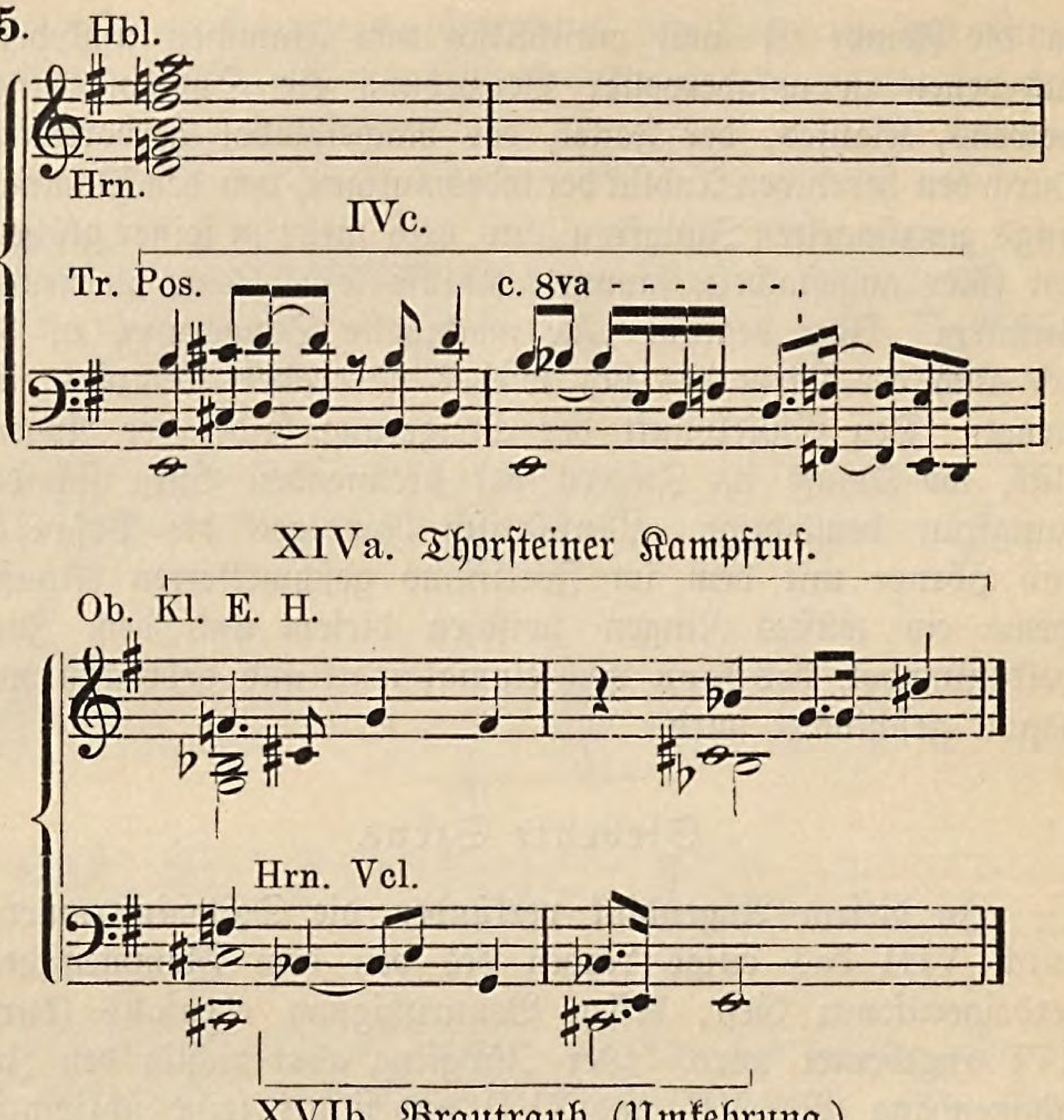
an die Feinde ist auch musikalisch von Flammen umlodert, aus denen in wundervoller Verwebung die Symbole Ingweldens, Klauses, der Fackel, das Rachesymbol hervortreten. Durch den herrlichen Anblick der todesmutigen, von den Flammen rings umzüngelten Jungfrau nur noch mehr in seiner glühenden Gier angestachelt, sammelt Klause seine Leute zu neuem Ansturm. Jetzt beginnt eine machtvolle Steigerung, in die sich auch der Lärm des sich wieder nähernden Kampfes einmengt. Den Gipfelpunkt der Steigerung bildet der Augenblick, wo Klause im Innern der brennenden Burg sich der Jungfrau bemächtigt. Musikalisch beendigen die Posaunen und Hörner mit dem im Fortissimo geschmetterten Klausethema ein wüstes Ringen zwischen diesem und dem Ingweldensymbol, das dann noch einmal matt und gebrochen vom Fagott geschluchzt wird.

Siebente Szene.

In diesem Augenblick verkünden die Saiteninstrumente durch VIII das eilige Nahen des von dem Flammenschein herbeigerufenen Gest, dessen Beunruhigung ebenfalls (durch XV) angedeutet wird. Der Jüngling ahnt richtig den Zusammenhang (Nr. VII und XVI) und findet seine schlimmste Befürchtung alsbald bestätigt, da er die halbohnmächtige Geliebte durch Klause aus der Pforte geleiten sieht. Eine reizvolle Vereinigung des Klausethemas in der Sologeige mit dem von einer Bratsche geseufzten Symbol Ingweldes und dem Motiv der Thorsteinsippe begleitet diesen kurzen Auftritt.

Mit den Themen der Rache und des Schwertkampfes (IIa), sowie dem von Klauses Fall (IX, Hörner) rafft Gest sich zusammen und streckt mit gewaltigem Schwertstreich den in der Gefangenen Anblick verlorenen Feind zu Boden. Außer der von den Hörnern mit dem Thorsteinruf der Holzbläser kombinierten Umkehrung des Brautraub-Symbols erscheint hier eine äußerst interessante polternde Umgestaltung des Klausesymbols (IVc) in Posaunen und Trompeten, durch die das wuchtige Zusammenbrechen des gewaltigen Recken einen äußerst charakteristischen Ausdruck findet. (35.)

35.



(Kl.=A. S. 45, Z. 2.)

Achte Szene.

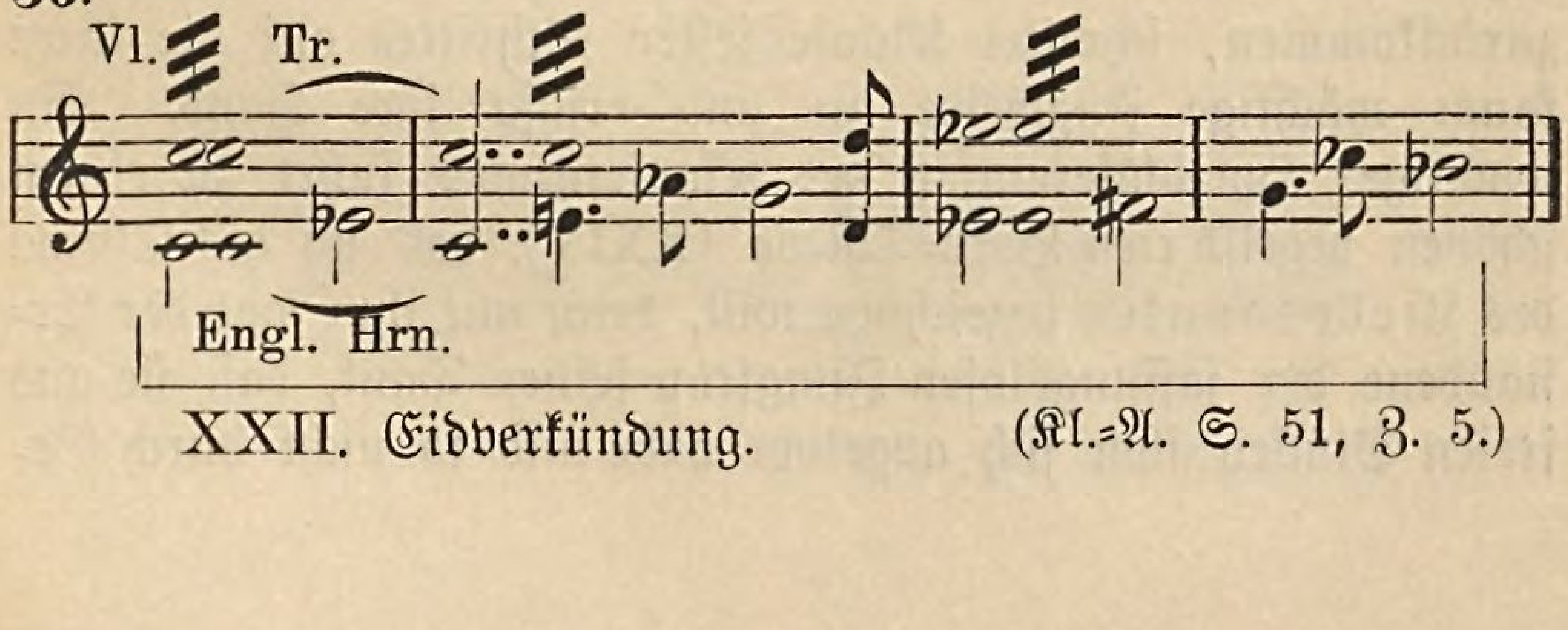
Klauses Gefolge ist inzwischen auch aus der Burg zurückgekehrt, nachdem die Flammen gelöscht waren. Erschreckt sammeln sie sich um ihren gefallenen Führer; gleichzeitig kommen Ortolf und die anderen Thorsteiner aus dem Walde allmählich zur Stelle und mühen sich bestürzt um den anscheinend Toten, während die ebenfalls herbeigeeilten Gladgarder mit Gandulf an der Spitze sich um die Befreite und ihren Retter scharen. Nach Wiederholung des umgekehrten Brautraubmotives verbindet sich mit dem Überfallsmotiv in Kontrabaß, Tuba und drei Fagotts das vergrößerte Geisterthema.

In des Geliebten und des Vaters Armen erwacht Ingwelde aus ihrer Bewußtlosigkeit. Die Flöten hauchen Ingweldens Symbol, im Horn erklingt das Gandulfs, die Klarinette und dann die Oboe lassen den Anfang des Liebesthemas hören und dazwischen erscheint im englischen Horn der energische Rhythmus des Schwertkampfsymbols.

Mit dem Rachesymbol in der Baßklarinette vereinigen dann erst das englische Horn, danach der Fagott die Umkehrung von Nr. XVI (Brautraub), wie Gest der Geliebten zeigt, daß „den Räuber die Rache erreicht". Als Gandulf jetzt Miene macht, die beim Anblick des erschlagenen Feindes Schaudernde fort, in die Burg zu führen, erhebt Siwart, des Gefallenen Bruder, plötzlich unter Berufung auf ein nicht näher erläutertes Blutrecht den Anspruch, daß Ingwelde zur Sühne des Mordes ausgeliefert werde; die übrigen Thorsteiner gehen noch weiter, indem sie sogar die „eroberte" Burg Gladgard als ihre wohlerworbene Beute betrachten. Ortolf macht (unter Andeutung seines Themas Nr. XIII) den Vorschlag zur Güte, die Burg den Gladgardern zu lassen, während die Jungfrau nach Burg Thorstein folgen müsse, wo das Los entscheiden würde, wem der hinterbliebenen Brüder sie als Gattin gehören solle. Die entrüstete Abweisung dieses Vorschlags entfacht den kaum beendeten Kampf aufs Neue mit einer straffen Durchführung des Schwertkampfsymbols.

Ingwelde über den Wiederbeginn des Gemetzels entsetzt, gebietet den Kämpfenden Einhalt und schwört einen heiligen Eid, „keinem von Euch geb ich als Gattin mich hin, als dem den Gest mir gefällt, des Tags tapferster Held!" Musikalisch wird dieser Schwur eingeleitet durch das Rachesymbol und ein
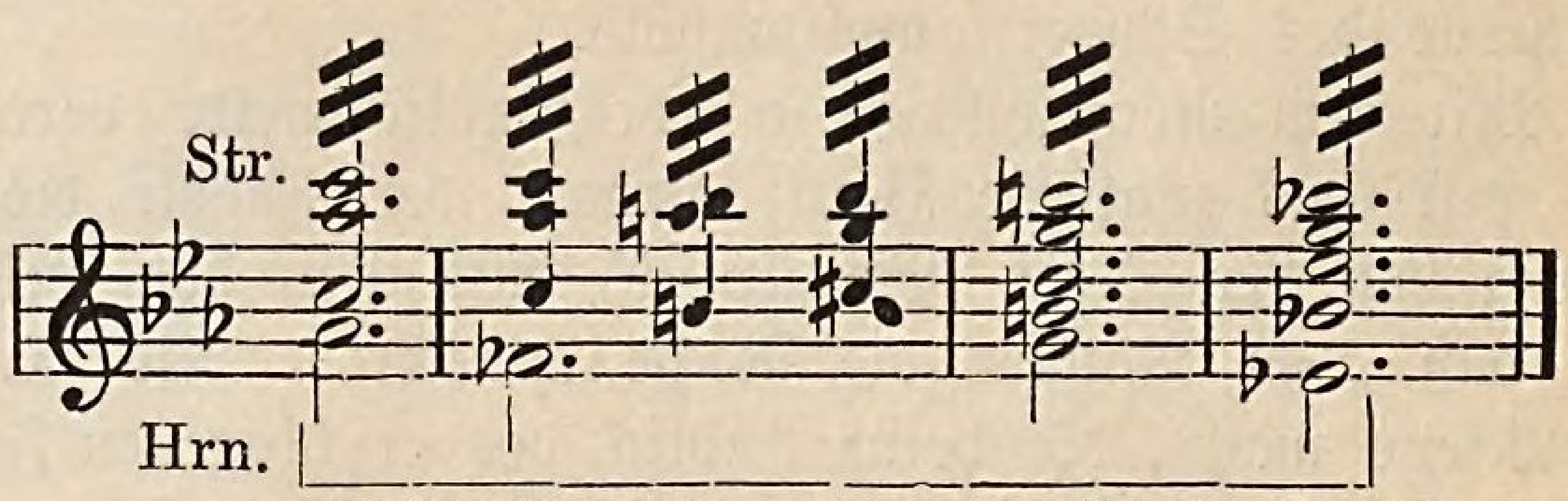
36.



XXII. Eidverkündung. (Kl.=A. S. 51, Z. 5.)

neues Thema, das sich vielleicht als Symbol der Eidverkündung (Nr. XXII) bezeichnen läßt und zuerst im englischen Horn sich zeigt. (36.) Das von Geigen tremolando begleitete Symbol des Schwures selbst (Nr. XXIII) wird von den Hörnern eingeführt. (37.) Auch das Gandulfsymbol taucht zwei-

37.



XXIII. Schwur. (Kl.-A. S. 52, Z. 1.)

mal im Horn auf, ebenso erklingt das chromatische Motiv für Klauses Fall verschiedentlich in Horn und Holzbläsern.

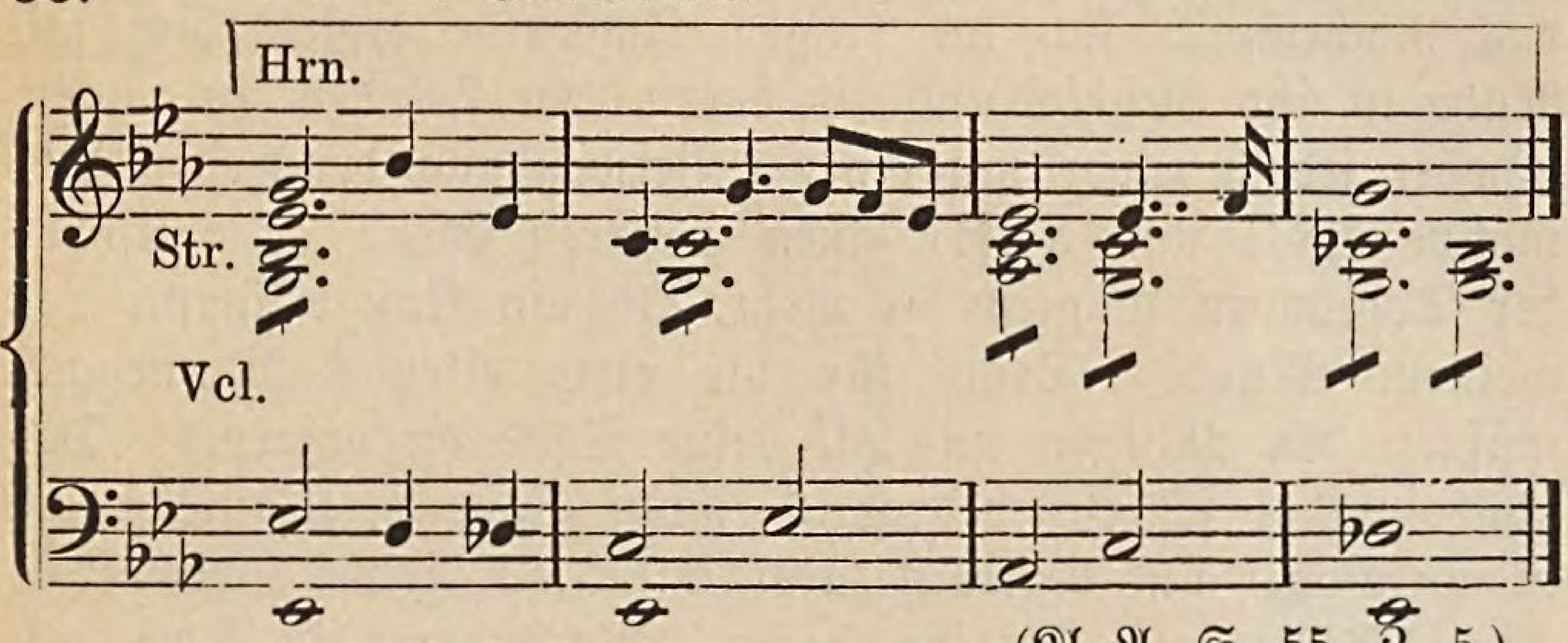
Kaum hat Ingwelde geendet, als ein überraschender Vorgang die Aufmerksamkeit der versammelten Männer gefangen nimmt: Der scheinbar tote Klause „regt sich, raunt“, es zeigt sich, daß er „lebt, lugt und lauscht“.

Die Kontrabässe und Violoncelli je dreifach geteilt und mit Dämpfer versehen, beginnen die musikalische Ausmalung dieses Vorgangs. Das erste Motiv des Klausesymbols, erst vereinzelt von Hörnern, Klarinetten und Bratschen angedeutet, wird dann von den Geigen in prächtiger Steigerung übernommen, an der allmählich das ganze Orchester teilnimmt.

Endlich ist dem Wiking vollständig das Bewußtsein wiedergekehrt, und da er Gests ansichtig wird, höhnt er den „Lahmen“ ob seines „schlechten Schlages,“ der ihn, anstatt zu töten, nur betäubt habe. Während die Trompete das Motiv des Brautraubes wieder in seiner ursprünglichen Gestalt hören läßt und Violoncelli und Bratschen auf das des Überfalles zurückkommen, schreitet Klause festen Schrittes auf die ihrer kaum mächtige Ingwelde zu und erfaßt ihre Hand. Ein wuchtiger Holzbläsereinsatz des Klausethemas führt zu einem schönen begeisterten Horn-Thema (XXIV), das ich als Thema des Liebesdankes bezeichnen will, denn mit ihm sagt der Erstandene der fassungslosen Jungfrau seinen Dank, daß sie aus freien Stücken ihm sich angelobt habe und so nicht durch Ge-

walt, sondern aus eigenem Entschlusse sein Weib geworden sei. (38.) Die Gefühle der also vom Schicksal Überlisteten deuten die

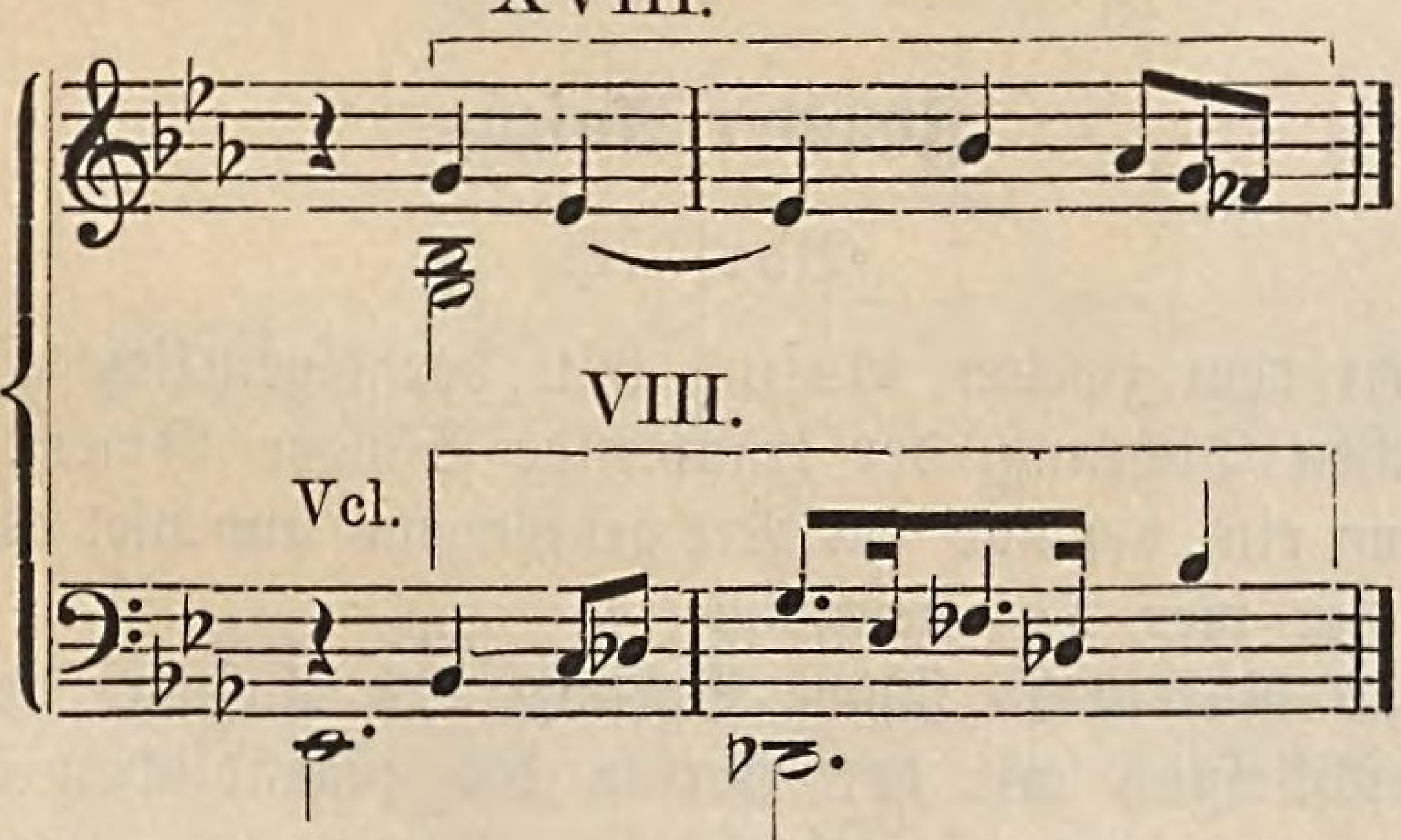
38. XXIV. Liebesdank.



(Kl.-A. S. 55, Z. 5.)

Hörner mit dem Motiv der Beunruhigung, Flöten und Klarinetten mit dem Ingweldenthema an, woran sich eine geistvolle Kombination von vier Motiven schließt: Eine Posaune, nach ihr eine Trompete haben das Symbol der Beunruhigung, gleichzeitig Fagott, Tuba und Kontrabaß das Symbol Gests und die Geigen die Themen der Thorsteinsippe und Klauses. Den Ausdruck des Protestes in den Mienen der Gladgarder lesend wendet sich dann Klause an den greisen Gandulf selber, er möge seiner Tochter die Lehre von „Eides Acht und Recht" erteilen. Und widerwillig, finsteren Groll im Herzen, mit dem Schwurmotive in Horn, Baßklarinette und Fagott, muß der Alte ihr erklären, daß der Eid bleibt, obgleich er blind geschworen war, und daß ihr voreiliger Schwur sie dem Helden

XVIII.

39. 

(Kl.-A. S. 57, Z. 2.)

zu eigen giebt, dem „unbewußt ihr Wort und Eid sie geweiht“. Das Symbol Gests verschmilzt mit dem seiner Liebe zu einem schmerzlichen Aufschrei, aus dem dann in den Bässen das Rachemotiv sich los ringt. Ingwelde ergiebt sich mit Ruhe in ihr Geschick und ist bereit den Feinden zu folgen, schwört jedoch zuvor unter neuer Verwendung der beiden Eidmotive XXII und XXIII einen weiteren Eid. „Die Lippen der Todesnorn taugten dir mehr, als ein Kuß erkämpft von meinem Mund. Denn für die erste eilende Minnenacht müßtest den Morgen und all deine Tage du opfern.“ Das Rachesymbol schließt bedrohlich ihren Schwur, Klause jedoch ist unbesorgt und vertraut zuversichtlich auf seiner Liebe Kraft (Nr. XXIV), von der ihr Haß — Rachethema in Oboe mit Horn — schon schmelzen würde. — Unter Kombination des Thorsteiner Kampfrufs (XIVb) in den Hörnern mit den Motiven der Thorsteinsippe (Holzbläser) und Klauses (Str.) setzt sich der Zug der Thorsteiner mit seiner schönen Beute in Bewegung. Der hitzige Gest (Nr. VIII in Horn und Posaune) wird von Gandulf davon abgehalten ihnen nachzusetzen. Alle Gladgarder stimmen in ihres Gebieters Fehderuf (I) ein, den auch die Gegner grimmig erwidern. Die beiden Thorsteiner Symbole vermengen sich mit dem Gandulf- und dem Rachemotiv, worauf mit dem Klausethema und dem in Achtel zusammengedrängten Fehdemotiv der erste Aufzug schließt.

Zweiter Aufzug.

Vorspiel.

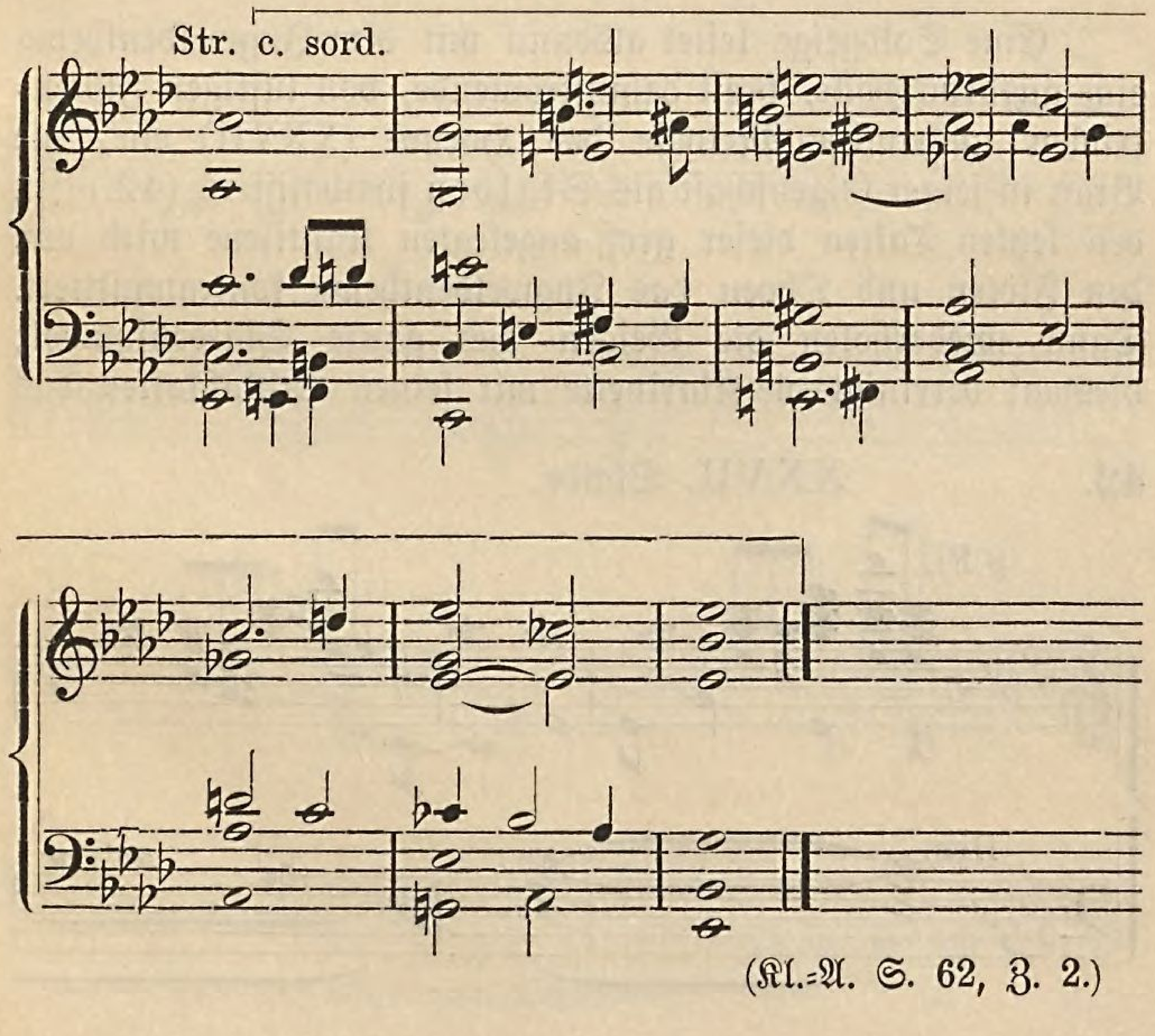
Mit dem zweiten Aufzug tritt der eigentliche Held der Sporckschen Dichtung, der träumende Sänger Bran, in die Handlung ein, der aus der Art geschlagene und viel gehänselte jüngste der vier Thorsteinsöhne.

Das hinreißend schöne Vorspiel des Aufzugs beschäftigt sich ausschließlich mit der Person des jugendlichen Skalden, so daß es geradezu die Überschrift „Bran“ als „Programm“

erhalten könnte. Mit Zuhilfenahme beinahe sämmtlicher symbolisch auf den Skalden bezüglicher Themen malt das Orchester ein wundervolles Seelenbild des stillen in sich gekehrten Jünglings, in dessen Dichtergemüt, seitdem er seines Bruders schöne Gefangene gesehen, eine stille tiefe Liebe Einzug gehalten hat.

Auch als absolutes Musikstück betrachtet, losgelöst also aus dem dramatischen und symbolischen Zusammenhang des ganzen Werkes ist das Vorspiel mit seiner blühenden, quellenden Melodik, mit seiner wundervollen Polyfonie und kontrapunktischen Technik, mit seiner grandiosen Steigerung und seiner berauschenden orchestralen Farbenpracht von ergreifender Wirkung. — Einige träumerische Harfengänge leiten das Vorspiel ein, worauf das gedämpfte Streichorchester sogleich ein stilles, nachdenkliches, poesievolles Thema (XXV) bringt, durch das der Träumer Bran sehr treffend symbolisiert wird. (40.)

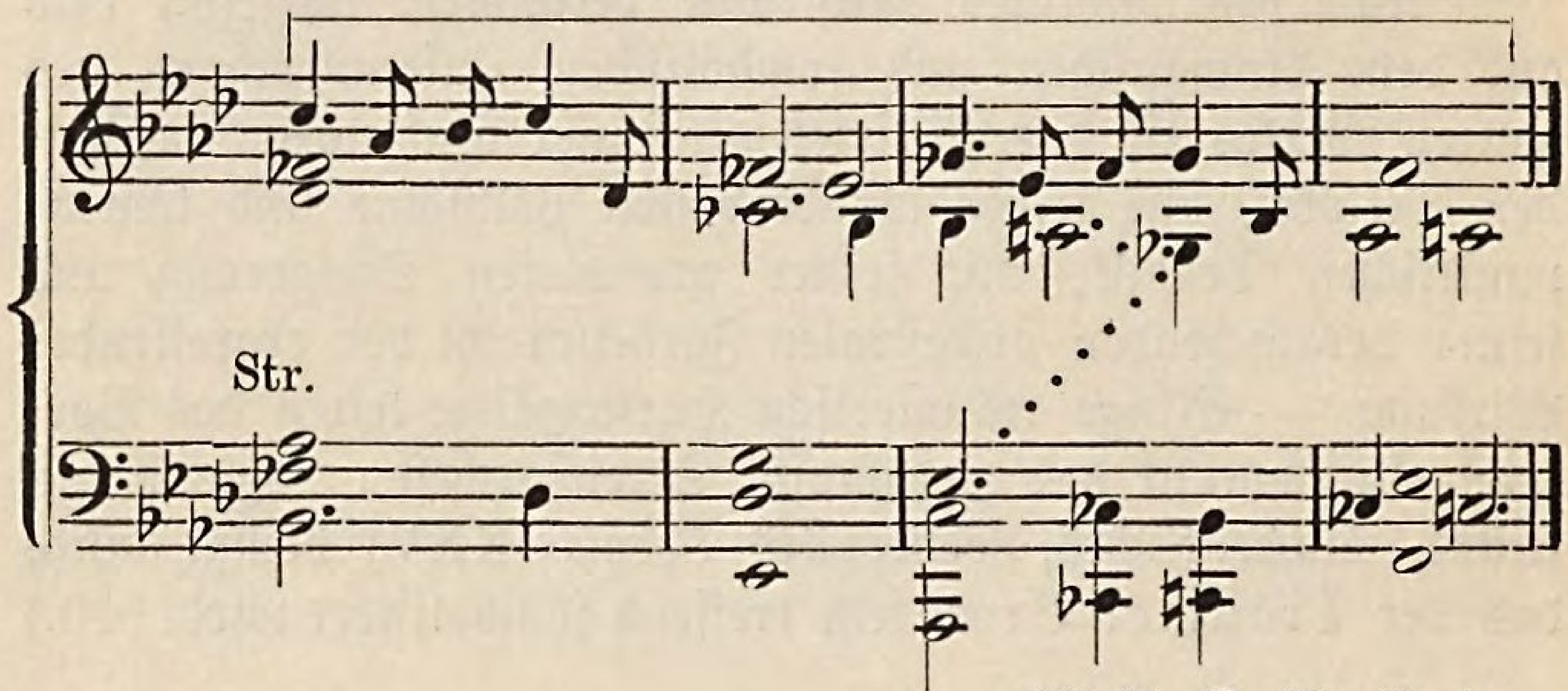
40. XXV. Träumer Bran.



(Kl.-A. S. 62, Z. 2.)

Erneute Harfengänge führen gleich darauf zu einem zweiten Thema (XXVI) das, zuerst von den Geigen gebracht, alsbald von Oboe und Klarinette nacheinander aufgenommen wird und den „Liebeszauber" ausdrückt, in dessen Bann der Jüngling seit Ingweldens Einzug auf der Thorsteinburg steht.
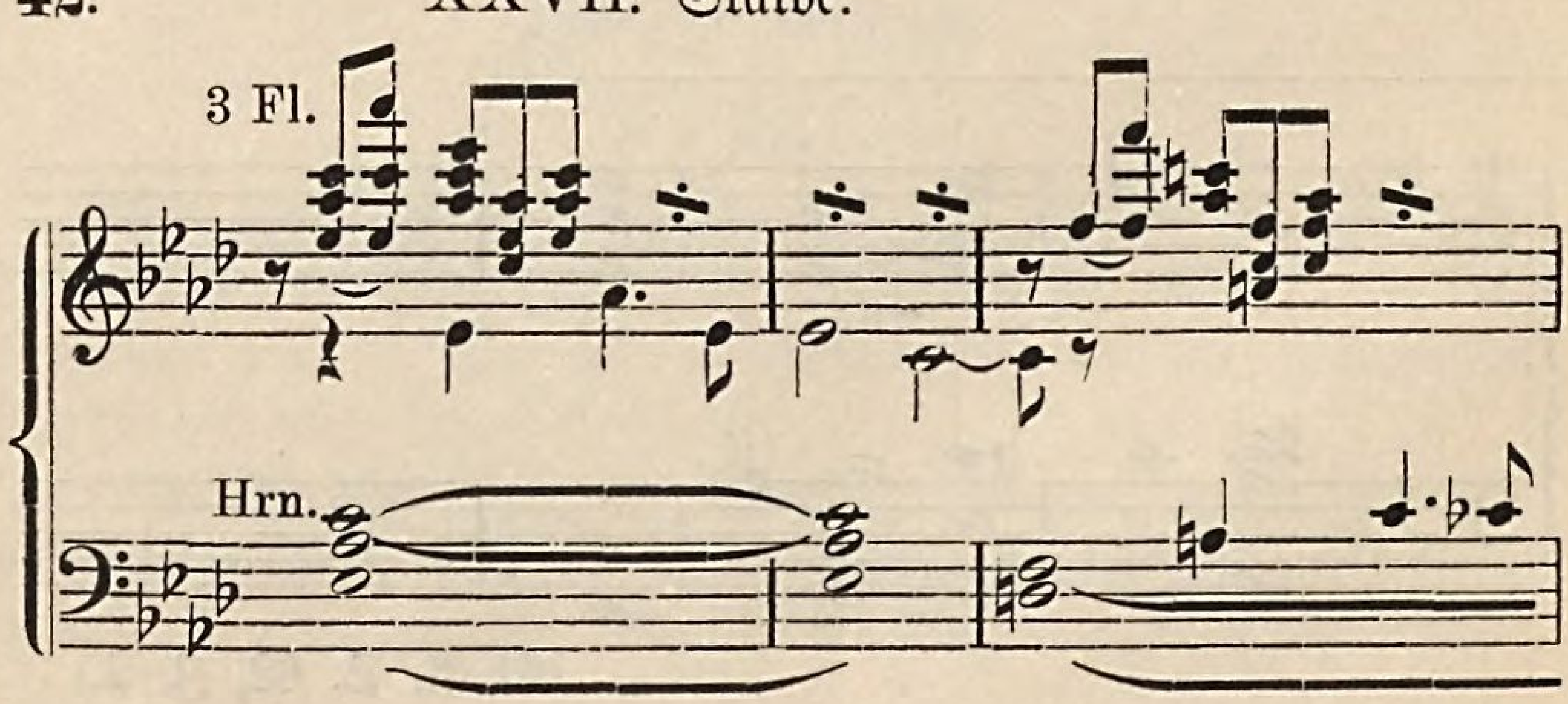
41. XXVI. Liebeszauber.

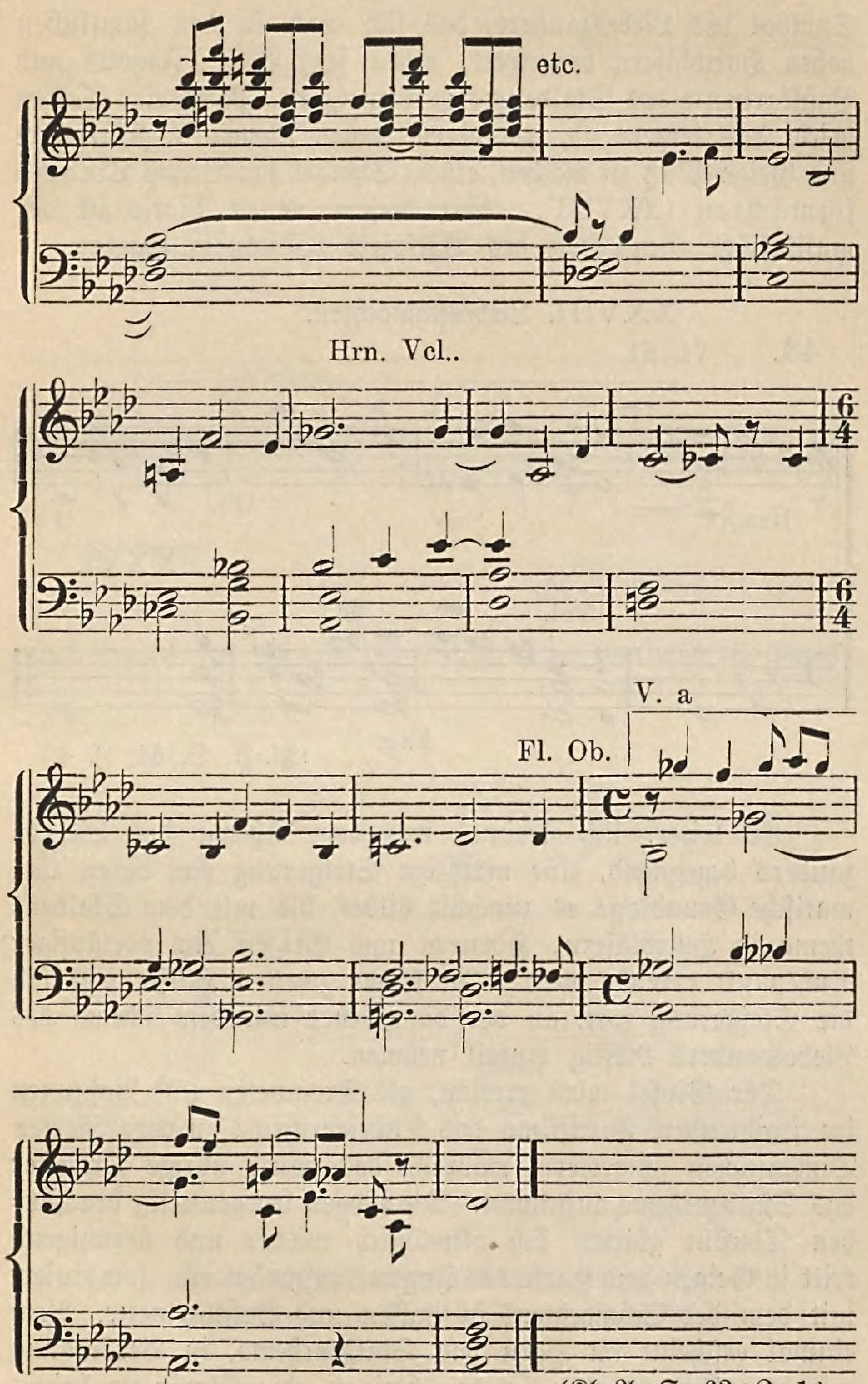


(Kl.=A. S. 62, Z. 4.)

Eine Sologeige leitet alsdann mit dem Ingweldenthema eine ausdrucksvolle, breit dahinströmende, von luftigen Flötentriolen umhauchte Melodie des Hornes (XXVII) ein, die Bran in seiner Eigenschaft als Skalden symbolisiert. (42.) Zu den letzten Takten dieser groß angelegten Kantilene wird von den Flöten und Oboen das Ingweldenthema kontrapunktiert. Dann wiederholen die Geigen das ganze Skaldensymbol; diesmal vereinigt die Klarinette mit seinen Schlußtakten das

42. XXVII. Skalde.



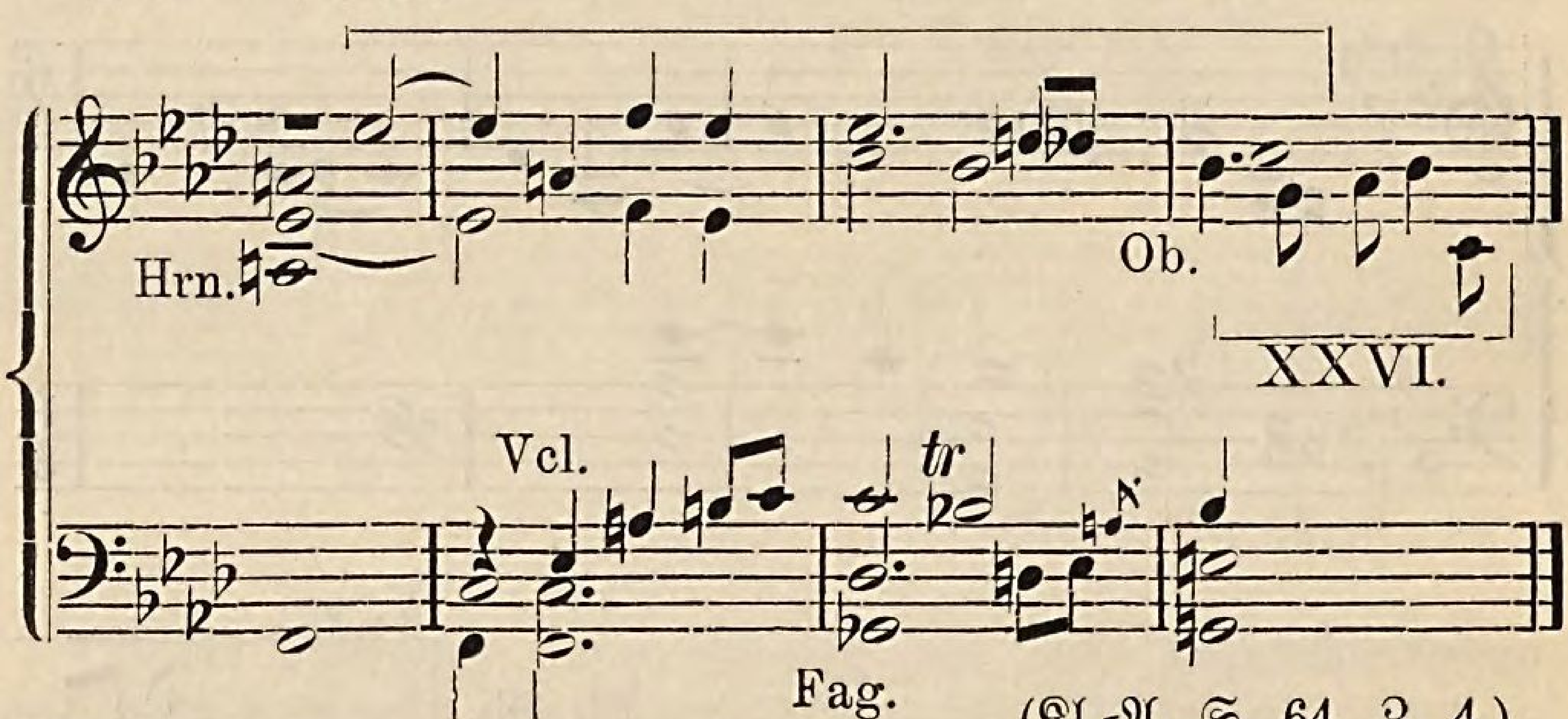


(Kl.-A. S. 63, Z. 1.)

Symbol des Liebeszaubers, das sich auch in den sämtlichen hohen Holzbläsern behauptet, wenn jetzt Bässe, Fagotts und Baßklarinette das Skaldenmotiv aufnehmen. Nach vier Takten bricht das letztere ab, um einem neuen Thema in Klarinette und Geige Platz zu machen, einem Symbol für Brans Liebesschmachten (XXVIII). Mit diesem neuen Motiv ist der musikalische Grundstoff des Vorspiels vollständig gegeben.

XXVIII. Liebesschmachten.

43.

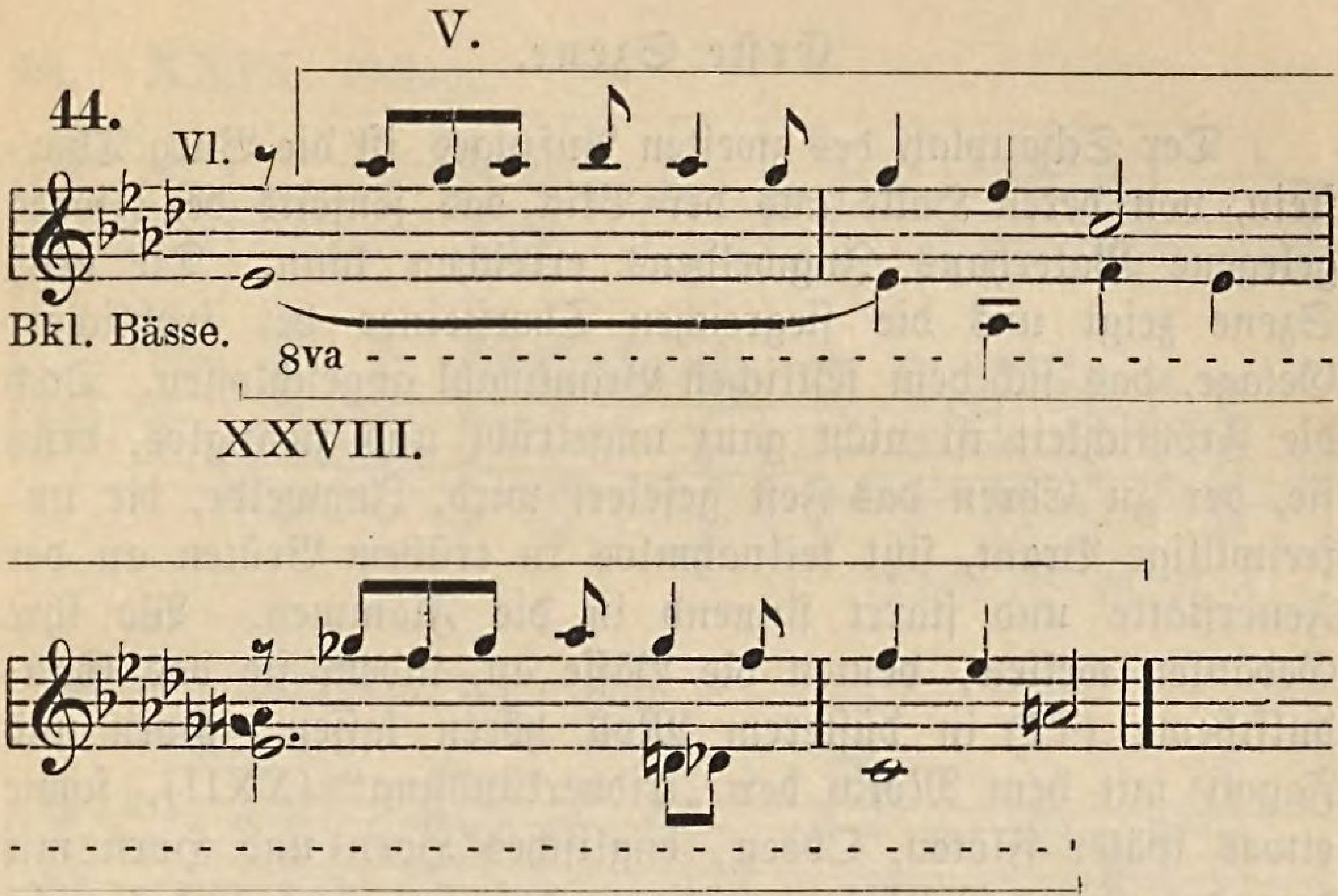


(Kl.=A. S. 64, Z. 4.)

Es leitet, sich zweimal mit dem Thema des Liebeszaubers begegnend, eine mächtige Steigerung ein, deren thematische Grundlage es zunächst bildet, bis mit dem Skaldenthema in Holzbläsern, Hörnern und Geigen ein vorläufiger Ruhepunkt erreicht wird. In seiner zweiten Hälfte setzt sich die Steigerung fort, an der die Hörner mit dem Thema des Liebeszaubers kräftig Anteil nehmen.

Der Gipfel wird erreicht, als Trompeten und Posaunen im strahlenden Fortissimo das Träumerthema in vergrößerten Dimensionen schmettern, während das ganze übrige Orchester das Skaldenthema aufnimmt. Die Wogen der gewaltig brausenden Tonflut glätten sich allmählich wieder und beruhigend tritt in Geigen und Harfe das Ingweldensymbol ein, kombiniert mit dem des Schmachtens in Bässen und Baßklarinette. Noch einmal erscheint im Horn das Skaldenthema, in Verbindung mit dem Liebeszauber in den Geigen, die Klarinette bringt

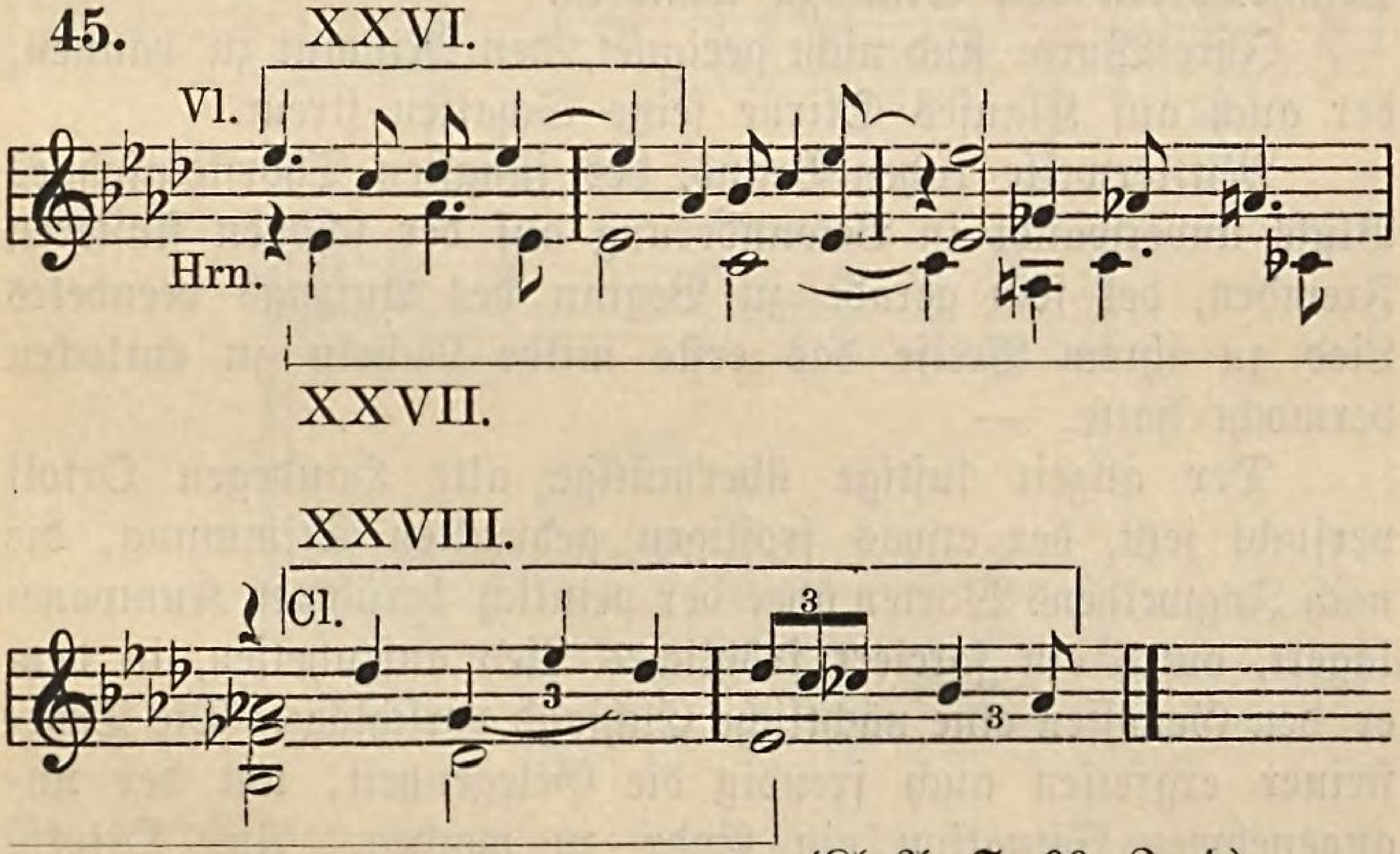
44.



(Kl.=A. S. 66, Z. 3.)

noch einmal das Motiv des Schmachtens verkleinert, worauf

45.



(Kl.=A. S. 66, Z. 4.)

mit den getragenen Harmonieen des Träumersymbols in Trompeten und Posaunen das Tonstück feierlich verklingt.

Erste Szene.

Der Schauplatz des zweiten Aufzuges ist die Burg Thorstein, von deren Halle aus der Blick das jenseits des Fjords gelegene Vaterhaus Ingweldens erreichen kann. Die erste Szene zeigt uns die siegreichen Thorsteiner bei fröhlichem Gelage, das sich dem festlichen Brautmahl angeschlossen. Doch die Fröhlichkeit ist nicht ganz ungetrübt und zwanglos, denn sie, der zu Ehren das Fest gefeiert wird, Ingwelde, die unfreiwillige Braut, sitzt teilnahmlos in trübem Brüten an der Feuerstätte und starrt sinnend in die Flammen. Wo ihre Gedanken weilen, deuten die Bässe an, indem sie das Gandulfthema (VI) in düsterem Moll hören lassen. Horn und Fagott mit dem Motiv der „Eidverkündung" (XXII), sowie etwas später Flöten, Oboen, englisches Horn und Horn mit dem des Eides (XXIII) bestätigen, daß sie ihres Eides nicht vergessen. Sie spricht es auch als Antwort auf einen Trinkspruch mit Worten aus, daß niemand wähnen solle, ihr mit Minneworten den Sinn zu wandeln.

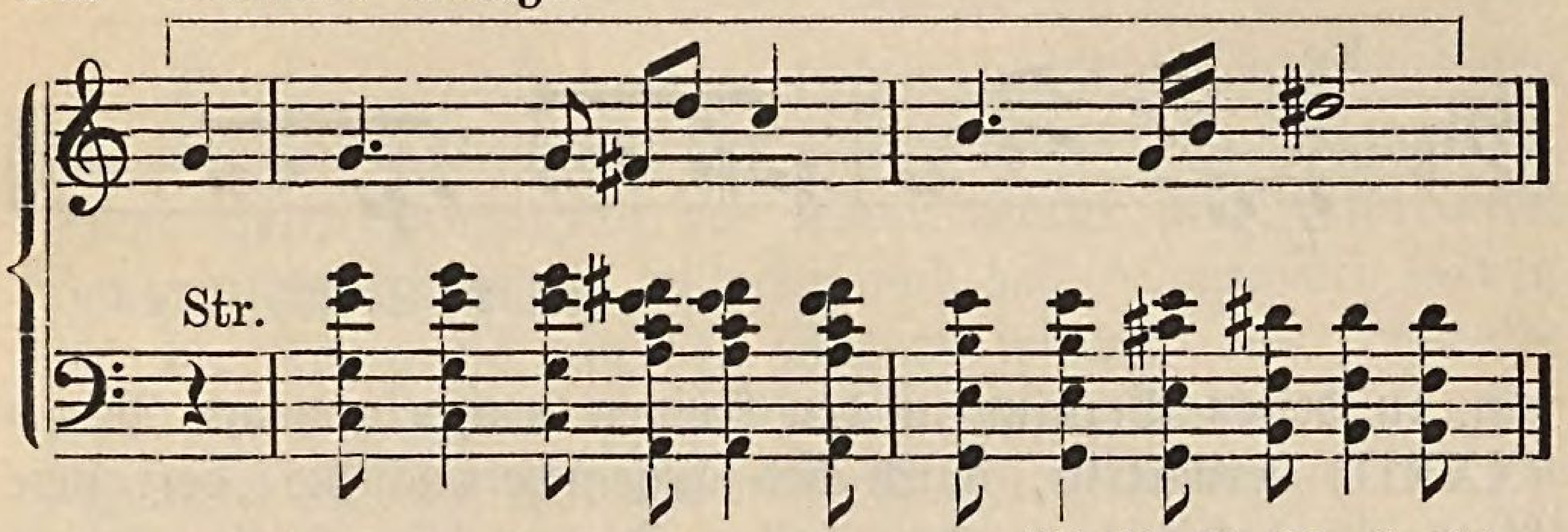
Ihre Worte sind nicht geeignet, den Mißmut zu bannen, der auch auf Klauses Stirne seine Schatten streut.

Mittlerweile ruhen Brans, des jüngsten Thorsteinsohnes Blicke unverwandt in Bewunderung auf der schönen finsteren Fremden, der sein gerade zu Beginn des Aufzugs beendetes Lied zu ihrem Preise das erste milde Lächeln zu entlocken vermocht hatte. —

Der allzeit lustige übermütige alte Haudegen Ortolf versucht jetzt, der etwas frostigen gedrückten Stimmung, die nach Ingweldens Worten über der peinlich berührten Kumpanei lagert, durch ein forciert fröhliches Lied aufzuhelfen, in dem er den Genossen eine nächtliche Elchjagd vorschlägt. Die Thorsteiner ergreifen auch freudig die Gelegenheit, um der unangenehmen Situation ein Ende zu machen. Aus Ortolfs Sang wird uns das frische Thema später noch gelegentlich als Symbol des „Gelages" (XXIX) begegnen. Von prächtiger Wirkung ist der vom Chor refränartig wiederholte Schluß seines Liedes (XXX).

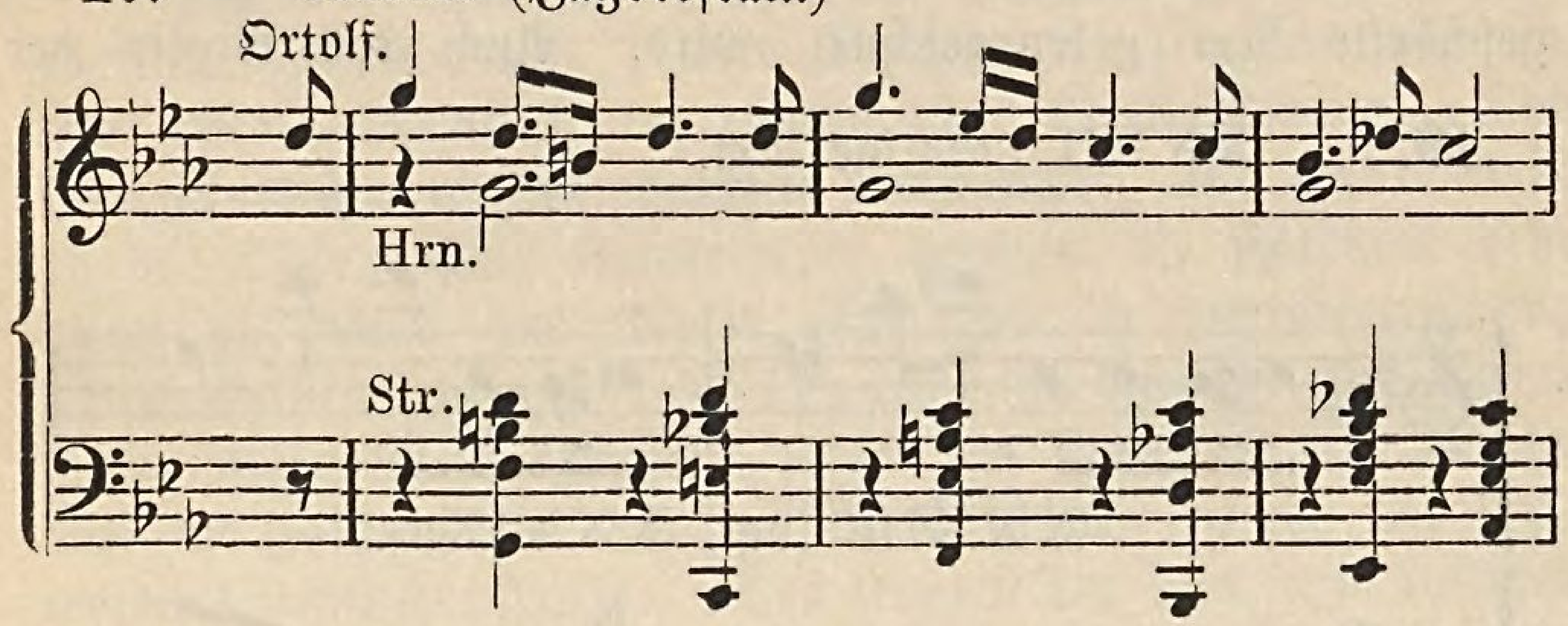
Während die Mannen sich zur Jagd rüsten, erregt eine
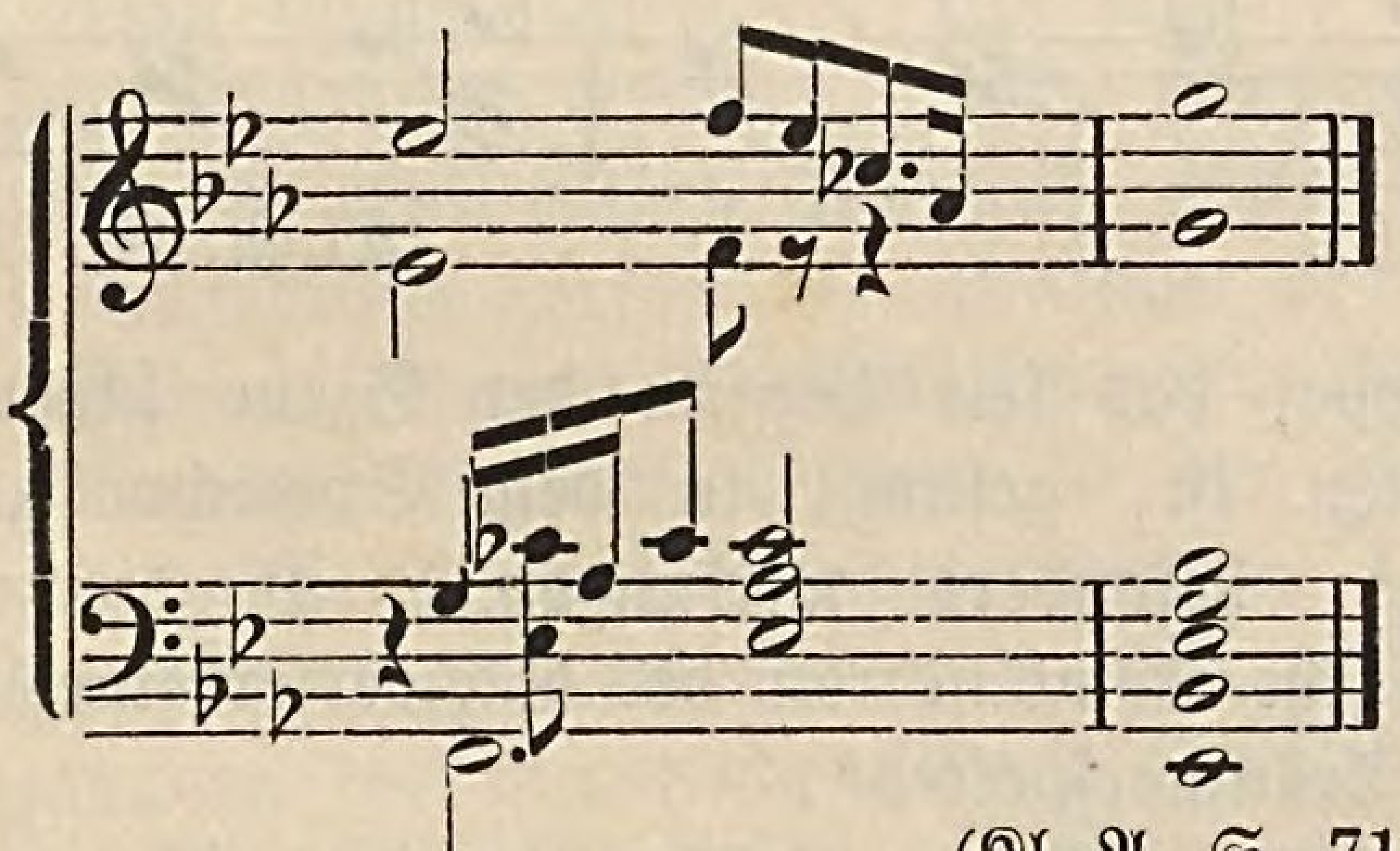
46. XXIX. Gelage.



(Kl.=A. S. 70, Z. 4.)

47. XXX. (Jagdrefrän.)

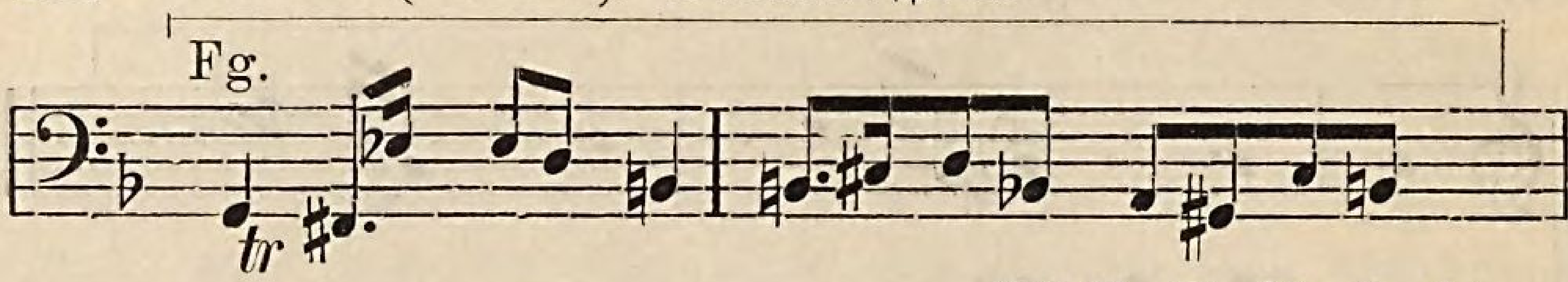




(Kl.=A. S. 71, Z. 3.)

alte verrostet an der Wand hängende Axt ihre Spottlust und sie beginnen, Bran, den Eigentümer des verwahrlosten Waffenstückes zu hänseln und zu höhnen. Drei Fagotte und zwei Oboen leiten mit skurril kanonischem Einsatz des lächerlich verkleinerten Träumersymbols, das in dieser Form noch wiederholt als Symbol des „Träumerspottes" (XXXI) zu selbstständiger Bedeutung gelangt, einen höchst drolligen Spottchor

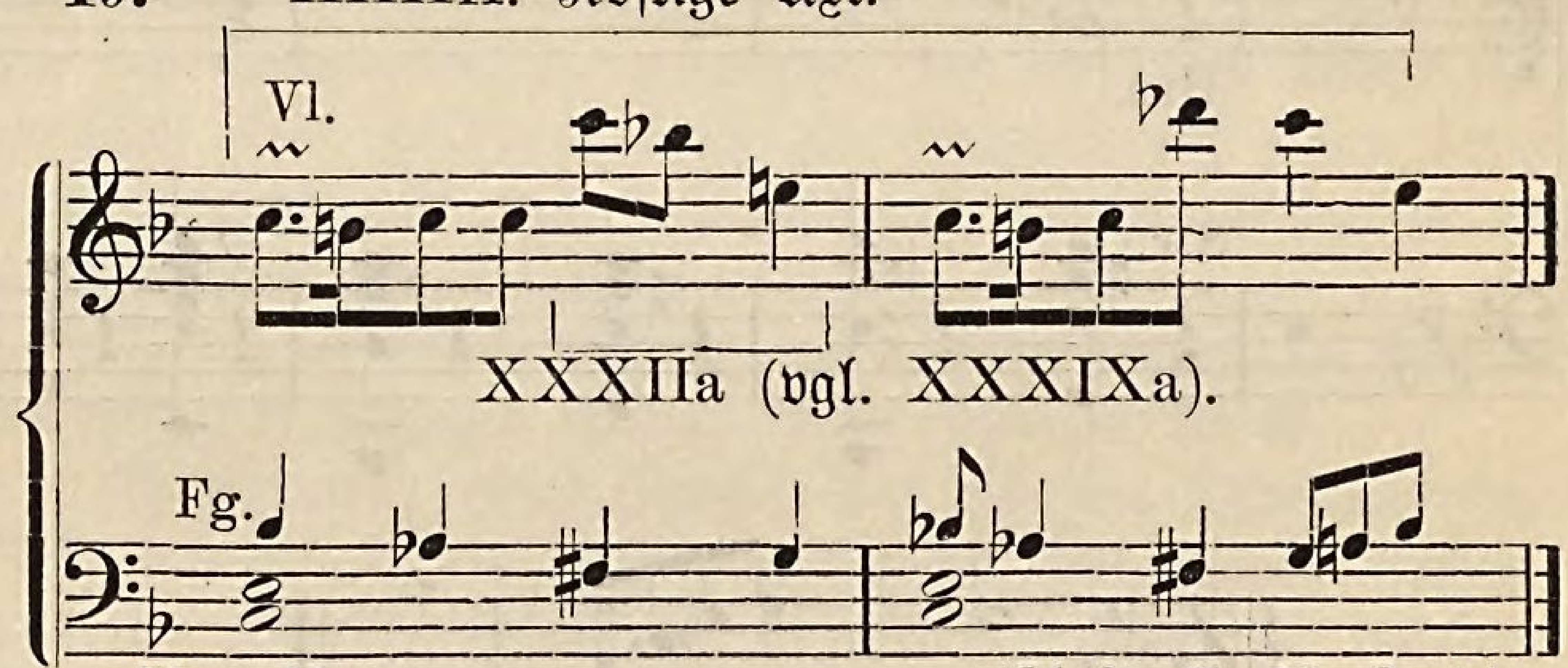
48. XXXI (-XXV). Träumerspott.



(Kl.-A. S. 72, Z. 4.)

ein, in dessen Verlauf in den Geigen noch ein neues Motiv (XXXII) hervortritt, durch das augenscheinlich die „verrostete Axt“ symbolisiert werden soll. Die zweite Hälfte seines ersten Taktes (XXXIIa) hat eine gewisse Verwandtschaft mit einem Teil (XXXIXa) des Themas, durch das später die geschärfte Axt gekennzeichnet wird. Auch das Motiv der

49. XXXII. Rostige Axt.



(Kl.-A. S. 73, Z. 1.)

Thorsteinsippe, das seit Beginn der Szene schon wiederholt hervorgetreten ist, gelangt in dem Spottchor zu reizvoller Verwendung; besonders wirkungsvoll ist die mannigfache kontrapunktische Kombination des Schwerterkampfsymbols mit dem des „Träumerspottes“.

Klause, der auf der Brüder Zureden sich zur Teilnahme an dem Jagen entschlossen hat, verweist den Mannen ihren Spott, denn Brans Obhut allein vertraue er Ingwelden an. Unter Wiederholung des Jagdrefräns trollt sich der Troß und das Motiv der Thorsteinsippe in den Holzbläsern kombiniert mit dem der rostigen Axt in Horn und Violoncellen führt die erste Szene zu Ende.

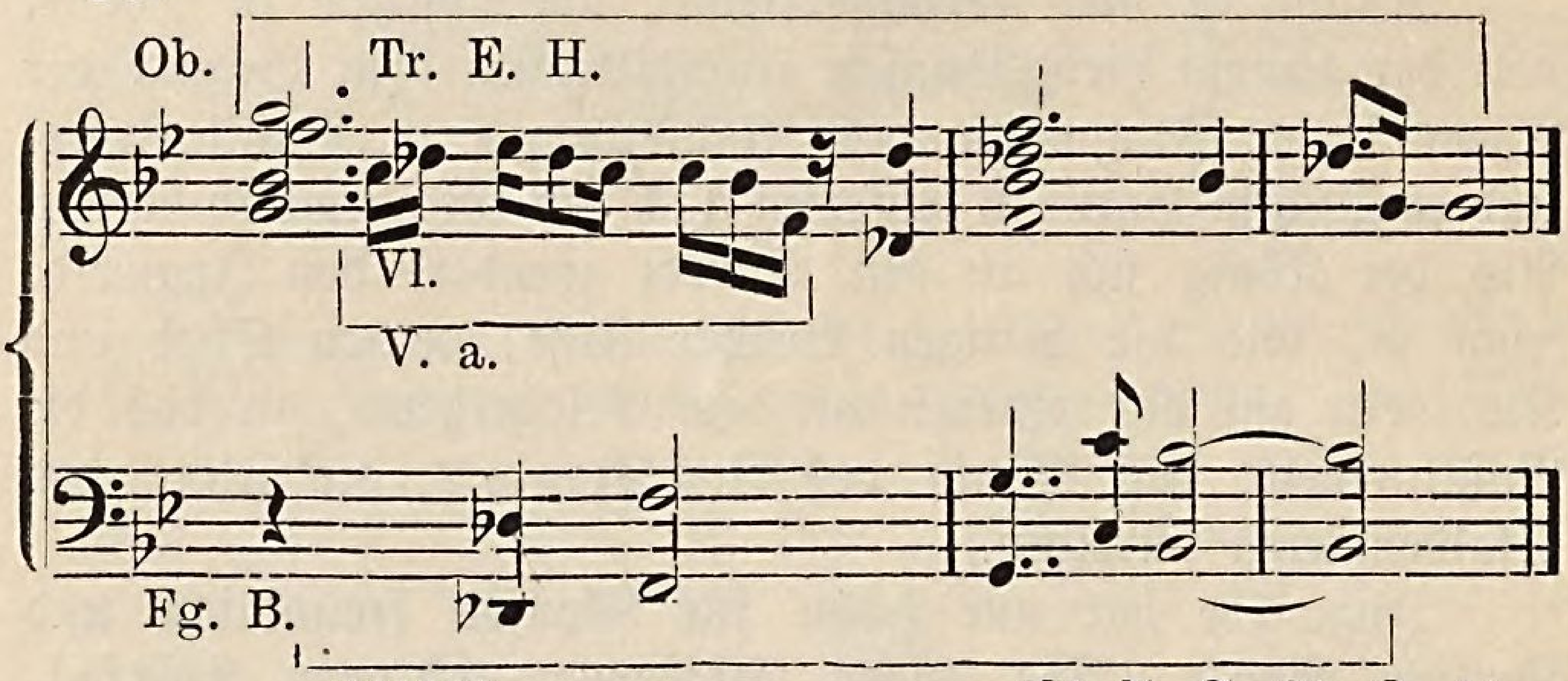
Zweite Szene.

Klause ist noch zurückgeblieben, um Abschied zu nehmen von der seinem Liebeswunsche Unerbittlichen. Zu Beginn der Szene treten Fragmente des Klausethemas in Baßklarinette und englischem Horn, in letzterem auch das Gelagemotiv hervor. Als der König sich an den Bruder wendet, den Ingwelde nicht so, wie die heftigen Brüder hasse, deuten Oboe und Klarinette auf die letzteren mit dem Gelagethema, an das die Baßklarinette das Motiv des Liebeszaubers, die Flöte das Skaldenthema anreihen.

Ingwelde hat nur Hohn für Klauses freundliche und zärtliche Worte. Die beiden Eidthemen erklingen mehrfach, das erste gelegentlich in rhythmischer Verkleinerung. Das Gelagemotiv erscheint ebenfalls wiederholt, und zwar meist in der Oboe. Das Klausethema bringen die Streicher sehr energisch. Auch das Motiv, für das ich die Bezeichnung „Liebesdank" vorschlug (XXIV) zeigt sich wieder. Der bittere Hohn Ingweldens verschont sogar das Lied des Bran nicht, was die Fassung des Skaldenthemas in den Geigen bei Ingweldens ironischer Frage: „Das lerntest Du heut beim lustigen Trank, da Bran so süß von Liebe Dir sang?" — sehr eindringlich zum Ausdruck bringt. Dann erinnert sie Klause an seinen frechen räuberischen Überfall, dessen Thema von den Bässen angedeutet wird; die Bratsche bringt hier das Ingweldenthema wieder in Triolenform; sein Bestandteil Va wird von Oboe und englischem Horn in der Bedeutung als Symbol der „glühenden Gier" aufgenommen. Unter prachtvoller Ausführung des Klausethemas in den Holzbläsern, — das die Flammen der brennenden Burg Gladgard, durch die Streicher angedeutet, umdrohen, — wirbt der Held erneut um ihre Gunst. Das Motiv der Beunruhigung mischt sich hierbei mehrmals ein. Während die Trompete an den Brautraub gemahnt (XVI), umschlingt Klause schließlich sehnsüchtig die schaudernd Widerstrebende. Die beruhigende Umkehrung des Brautraubsymbols in Trompete und englischem Horn vereinigt sich mit dem Ingweldenmotiv in den Geigen und dem Eidverkündungssymbol der Bässe und Fagotts, um anzudeuten,

wie die Gefangene ihren Widerwillen niederkämpft. Unter

50. XVIb.

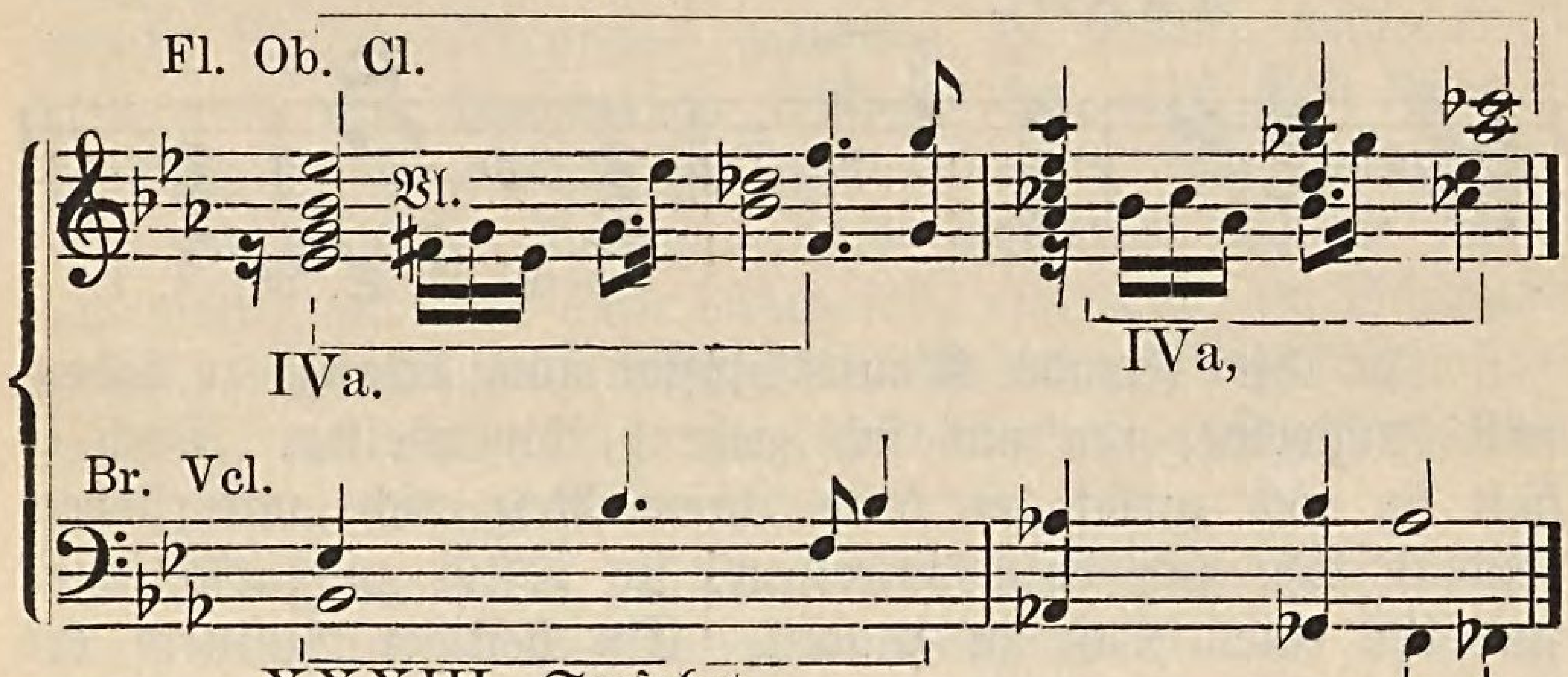


XXII. (Kl.=A. S. 80, Z. 4.)

weiterer Ausführung des Klausethemas (Geigen), in das die Motive der Beunruhigung (XV) und des Brautraubs (Oboen und Klarinetten) hereinklingen, verlangt sie Beweise für die Aufrichtigkeit seiner Reue. Mit dem Klausesymbol im Horn verheißt er ihr diese, da zuckt wieder in den Bässen das Rachemotiv auf, in die Umkehrung des Brautraubs übergehend. Das Motiv der Friedenssehnsucht (XI) in den Violinen, ferner in den Holzbläsern das verkleinerte Fehdesymbol (I) mit dem des Schwerterkampfs kombiniert, dann das Ingweldenthema im ganzen Umfang, endlich in der Flöte noch die erste Hälfte des Liebesthemas (XVIII) begleiten ihre Worte, die den heißen Wunsch nach dem „köstlichen Kleinod" des Friedens aussprechen. Nach Gladgard soll Klause ziehen, mit dem greisen Gandulf sich zu versöhnen. Heftig will Klause diese Zumutung zurückweisen. Allein durch die arglistige Verheißung von Minnelohn, während die Geigen tremolando durch das chromatische Ermordungsmotiv und die Hörner durch das des Schwerterkampfs ihre wahren Gedanken andeuten — gelingt es ihr, den rauhen Helden gefügig zu machen. Wieder erklingt das Rachesymbol in schaurigem Unisono der Holzbläser, dem die zutretenden drei Flöten in der dreigestrichenen Oktave ein ganz besonders unheimliches Kolorit verleihen. Das Thorsteinermotiv in Oboen und Klarinetten, dann in den Geigen das Gandulfsymbol begleiten Klauses Entschluß, mit Ingwelden

die Versöhnungsfahrt zu machen. Zu dem lustig von den Violinen gejauchzten Klausethema tritt jetzt in Fagott, Baßklarinette und dem Pizzikato der Bässe das bisher schon mehrmals nebensächlich und andeutungsweise verwendete frische rhythmische Motiv der Seefahrt (XXXIII). Mit der Kombination der beiden vereinigt sich in launiger Färbung das Todesthema (III) in Flöten, Oboen und Klarinetten, als Klause fröhlich seines Scheintodes gedenkt, dem er den Besitz Ingweldens verdankt. Unmittelbar darauf erscheint im englischen

51. III. Totenfahrt.



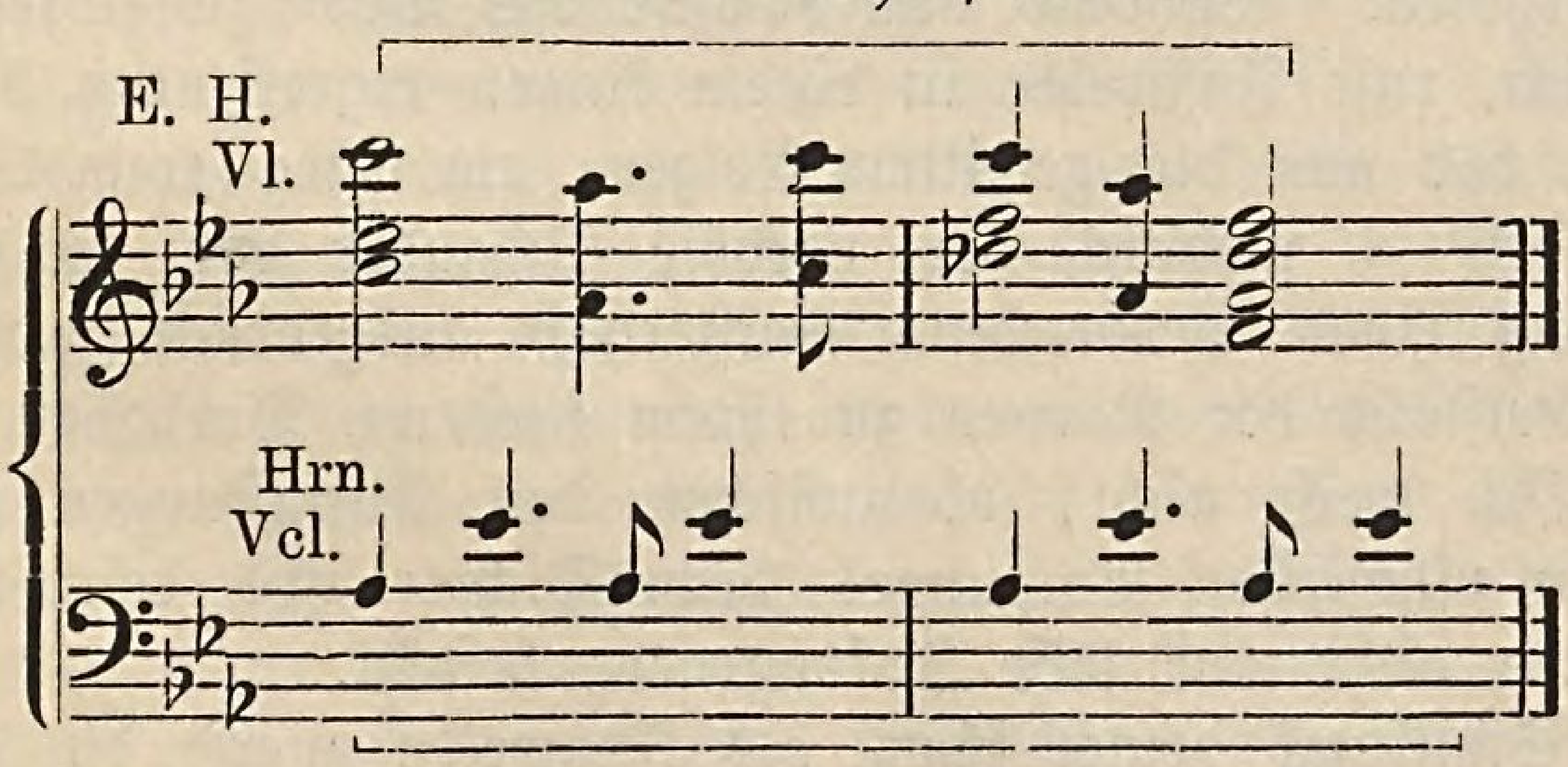
XXXIII. Seefahrt.

(Kl.-A. S. 85, Z. 3.)

Horn und in den Geigen ein neues lebhaftes Motiv, dessen sich sofort die Hörner und Holzbläser bemächtigen (XXXIV). Es symbolisiert das „treffliche Thorsteinboot“. Eine entzückend

XXXIV. Thorsteinboot.

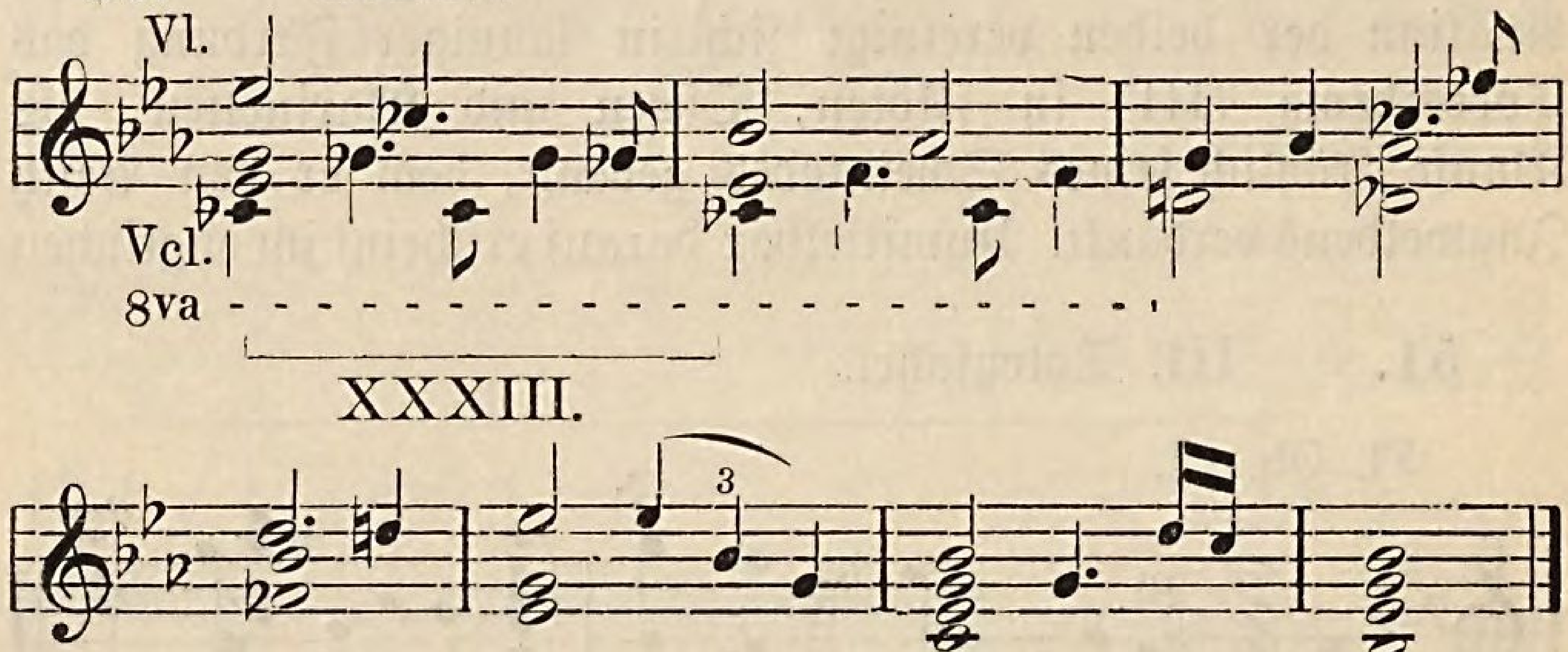
52.



XXXIII. Seefahrt. (Kl.-A. S. 85, Z. 4.)

schöne Kantilene, die gleich danach in Singstimme und Geige erklingt, von dem Rhythmus des Seefahrtmotivs begleitet, findet keinerlei weitere thematische Verwendung, hat daher auch keine symbolischen Hintergedanken (XXXV).

53. XXXV



(Kl.-A. S. 86, Z. 1.)

In ihrer Freude, Klauses Zustimmung erlangt zu haben, will Ingwelde, ihn mit sich ziehend, hinauseilen. Doch er hält sie noch zurück; er kann ihrem Reiz nicht widerstehen, sondern läßt sich dazu hinreißen, sie hastig zu umschlingen und ihr einen Kuß zu rauben. Ein heftiger Ansturm des Klausethemas gipfelt in dem Beunruhigungssymbol. Unter grausigem Tremolo des Streichorchesters erschallt dann in den Trompeten das drohende Schwurmotiv zu der Jungfrau Worten: „Held Klause gemach, noch mahnt mich mein Eid", woran die Hörner und nachher die Fagotts das Rachesymbol knüpfen, während Trompeten und dann Posaunen das Schwursymbol wiederholen. Während nun Klause das Boot zu rüsten sich anschickt, ruft Ingwelde in einem kurzen ergreifenden Rachegebet, das nur die geteilten Geigen, am Steg tremolierend begleiten — wodurch der nervöse Schauder vor der Ausführung eines Verbrechens meisterhaft ausgedrückt wird — den Beistand der Nornen zu ihrem finsteren Vorhaben an.

Ich weiß nicht, ob zwischen den Auffassungen dieses ganzen psychischen Vorganges beim Dichter und beim Komponisten nicht eine leise Inkongruenz besteht.
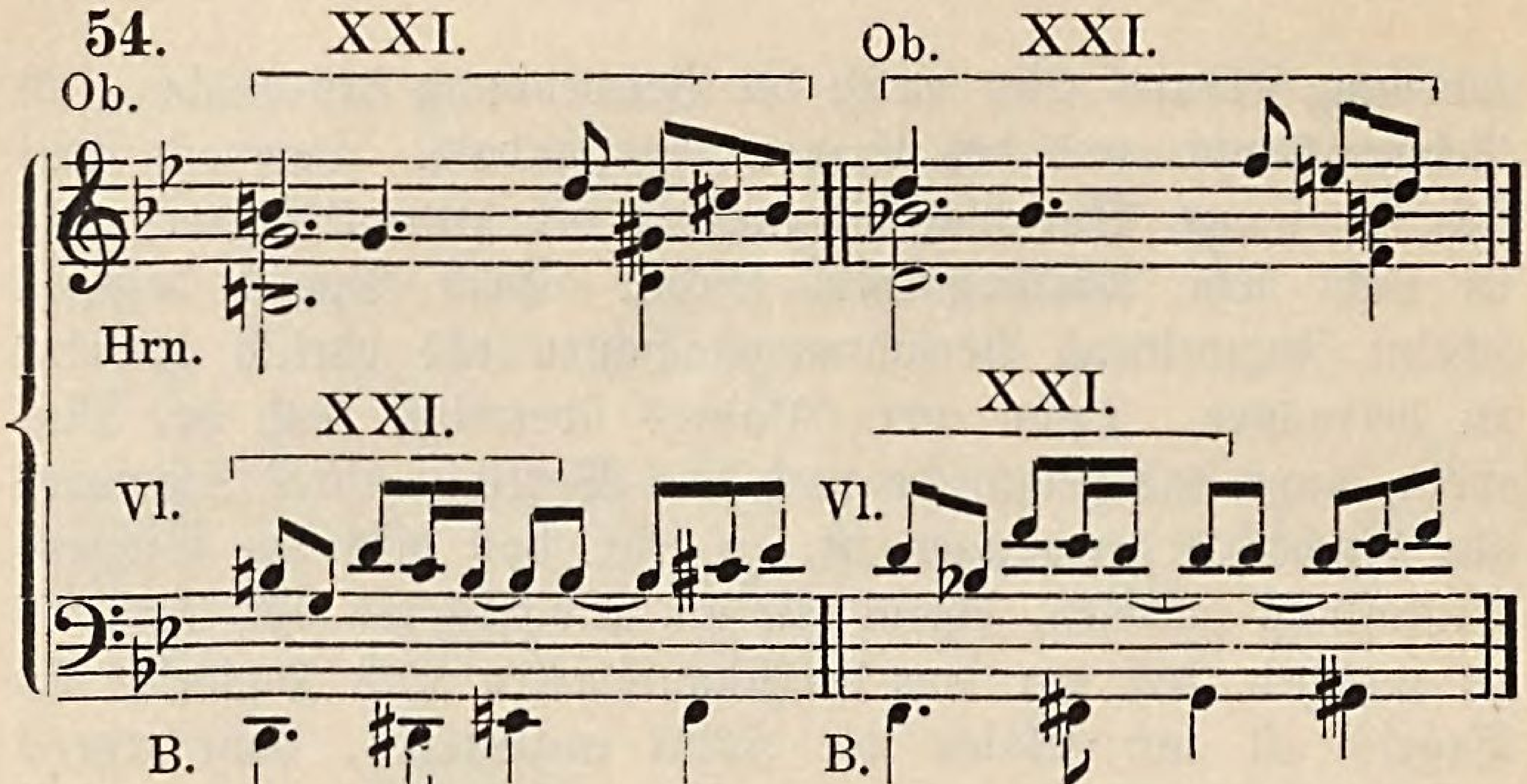
Schillings deutet schon, als Ingwelde zuerst die Fahrt nach Gladgard in Vorschlag bringt, auf die geplante Er-

mordung Klauses hin, durch die Verwendung des Rache-, des Schwertkampf- und des Ermordungssymbols. Demnach stellt sich der ganze Vorschlag Ingweldes als Hinterlist dar, also in nicht sehr sympathischem Lichte. Graf Sporck dagegen scheint Ingweldens Versöhnungsabsichten als ehrlich gemeint zu betrachten. Dann wäre Klauses übereilter Kuß das Moment, durch das Ingwelde nach dem Wortlaut ihres Schwures zur Rachethat gezwungen ist. Dafür, daß dies des Dichters Auffassung gewesen, scheint mir am gewichtigsten der Umstand zu sprechen, daß vor dem verhängnisvollen Kuß Ingwelde im Begriff ist mit Klause die Fahrt anzutreten, ohne irgend welche Rachevorkehrungen getroffen zu haben, während sie jetzt nach dem Rachegebet Sorge trägt, daß Gest das als Rachesignal verabredete Fackelzeichen erhält. Ich gebe zu, daß diese buchstäbliche Auslegung des Schwures, wonach Klause einen Kuß mit dem Tode büßen soll, ein wenig auf Schrauben gestellt ist; doch dem gegenüber scheint mir die Auffassung zulässig, daß dieser Kuß nur eine diskrete szenische Andeutung der „ersten eilenden Minnenacht“ sein soll.

Maßgebend für die Beurteilung des fertigen Kunstwerkes muß natürlich die psychologische Analyse, die der Komponist gegeben, sein. Und dieser hat ja ganz unzweideutig darauf hingewiesen, daß Klauses Ermordung von vornherein beschlossene Sache ist. —

Dem Rachegebet schließt sich ein schriller Aufschrei des Rachethemas an, während dessen Ingwelde den traumverlorenen Bran zur Feuerstätte führt. Sie giebt ihm eine Fackel, die er als Leuchte zur Fahrt über den Fjord am Thore befestigen soll. Neben dem Fackelthema (XXI b, c), das jetzt sehr in den Vordergrund tritt und mehrmals in zwei Gestalten gleichzeitig — nämlich in der Oboe in Grundform und gleichzeitig in den ersten Geigen in halben Dimensionen — erscheint (54.), macht sich auch das Symbol des Schmachtens besonders bemerkbar, das erst in den Streichern mehrmals ansetzt, worauf die Klarinette es vollständig ertönen läßt. Endlich wird das Fackelmotiv im Fortissimo von Hörnern, Geigen und fast sämmtlichen Holzbläsern ergriffen, während die Trompeten unheilverkündend einen Teil des Rachemotivs

54.



(Kl.-A. S. 89, Z. 1.)

dagegenschmettern. Mit einer rapiden dem Ingweldenthema entnommenen Geigenpassage folgt die Jungfrau hastig dem vorausgeeilten Klause. Bran starrt verwundert, wie aus tiefem Traume erwacht, den Davonrudernden nach. Das lustige Bootsthema, in Hörnern, Fagotts und Trompeten abwechselnd, verbunden mit dem Seefahrtsymbol in Pauke, Violoncell und Flöte, dann in Fagott und Bässen, begleitet das Paar auf seiner Fahrt. Und nur Tuba, Posaunen und Baßklarinette werfen leichte Schatten banger Ahnung auf die ausgelassen lustige Stimmung.

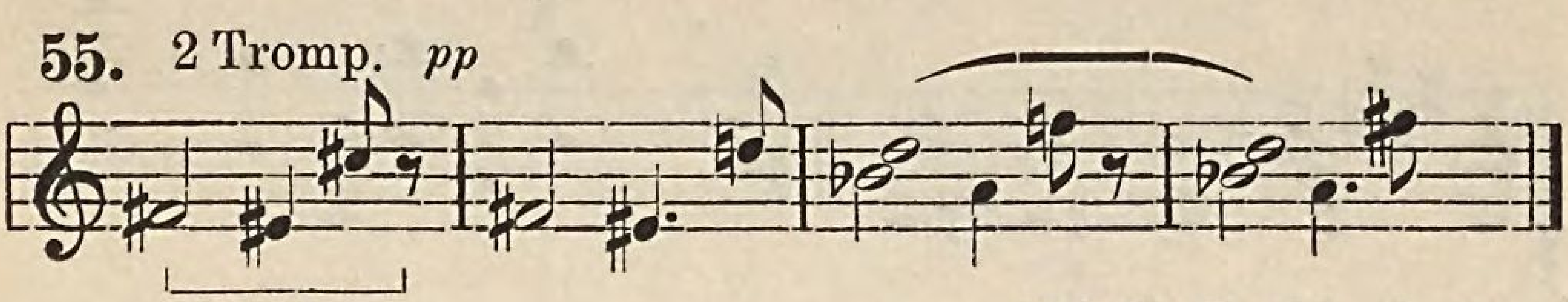
Dritte Szene.

Der die folgende Szene bildende lyrische Monolog des einsam zurückbleibenden Bran gehört zu den schönsten und ergreifendsten Partieen des ganzen Musikdramas. Dabei gewährt er durch seine formelle Abrundung und seinen ausgesprochen lyrischen Charakter die Möglichkeit zu selbständiger Aufführung im Konzertsaal. — Anfänglich hat das Träumerthema im gedämpften Streichorchester die Alleinherrschaft, die beiden ersten Male von der Harfe zum Abschluß gebracht; nachdem beim dritten Einsatz des Themas die Singstimme begonnen, läßt das Fagott mit der ersten Gruppe der vierfach geteilten Violoncelli das zarte Motiv des Schmachtens hören. Eine mäßige Steigerung, in der die Harfe schon etwas bedeutsamer

zur Geltung kommt, führt den Moment herbei, wo Bran die ihm von Ingwelde in die Hand gedrückte Fackel am Herdfeuer entzündet. Die Geigen bringen nun das Symbol des Liebeszaubers zu Brans schwärmerischem Ausruf: „Welch' Zauber in Thorsteins trotzigem Haus! Wie brenn' ich mir den aus der Brust?"

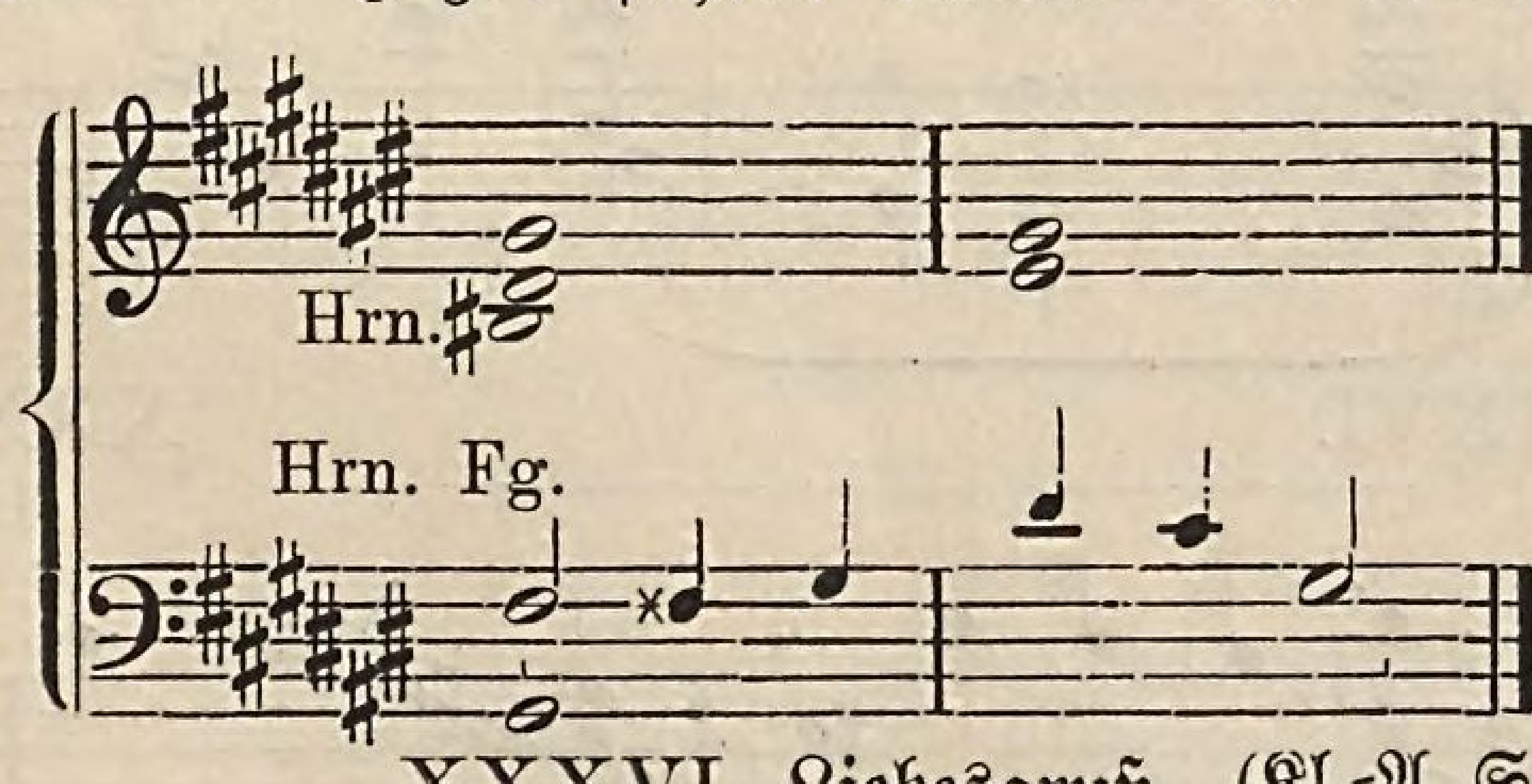
Refränartig klingen diese Worte zum Schlusse des ersten Abschnittes dieser Scene wieder an, allerdings mit einer kleinen Modifikation: „Wie sing' ich mir den aus dem Sinn?" heißt es nämlich dort.

Nach zweimaliger Wiederkehr des Symbols des Schmachtens in der Oboe folgt jetzt eine Stelle, die mir bei mehrmaligem Erleben des Werkes einen ganz besonders unauslöschlichen Eindruck gemacht hat. Während Bran mit der Fackel zum Thore schreitet und sie dort befestigt, lassen zwei Trompeten nachahmend in langgezogenen Pianissimotönen den ersten Takt des Träumerthemas mehrmals in zarter Steigerung hören.

55.


XXV. (Kl.-A. S. 92, Z. 4.)

Es ist unbeschreiblich, welche Suggestionskraft in dieser einfachen Stelle liegt. Man glaubt bei diesen feinen schlanken Tönen in der That aus weiter Ferne ein Lichtlein durch kühle Nachtluft schimmern zu sehen. — Oboe und Geige nehmen das Motiv der Trompeten auf und setzen es dann fort. Horn unv Fagott führen alsdanu ein neues Symbol

56.


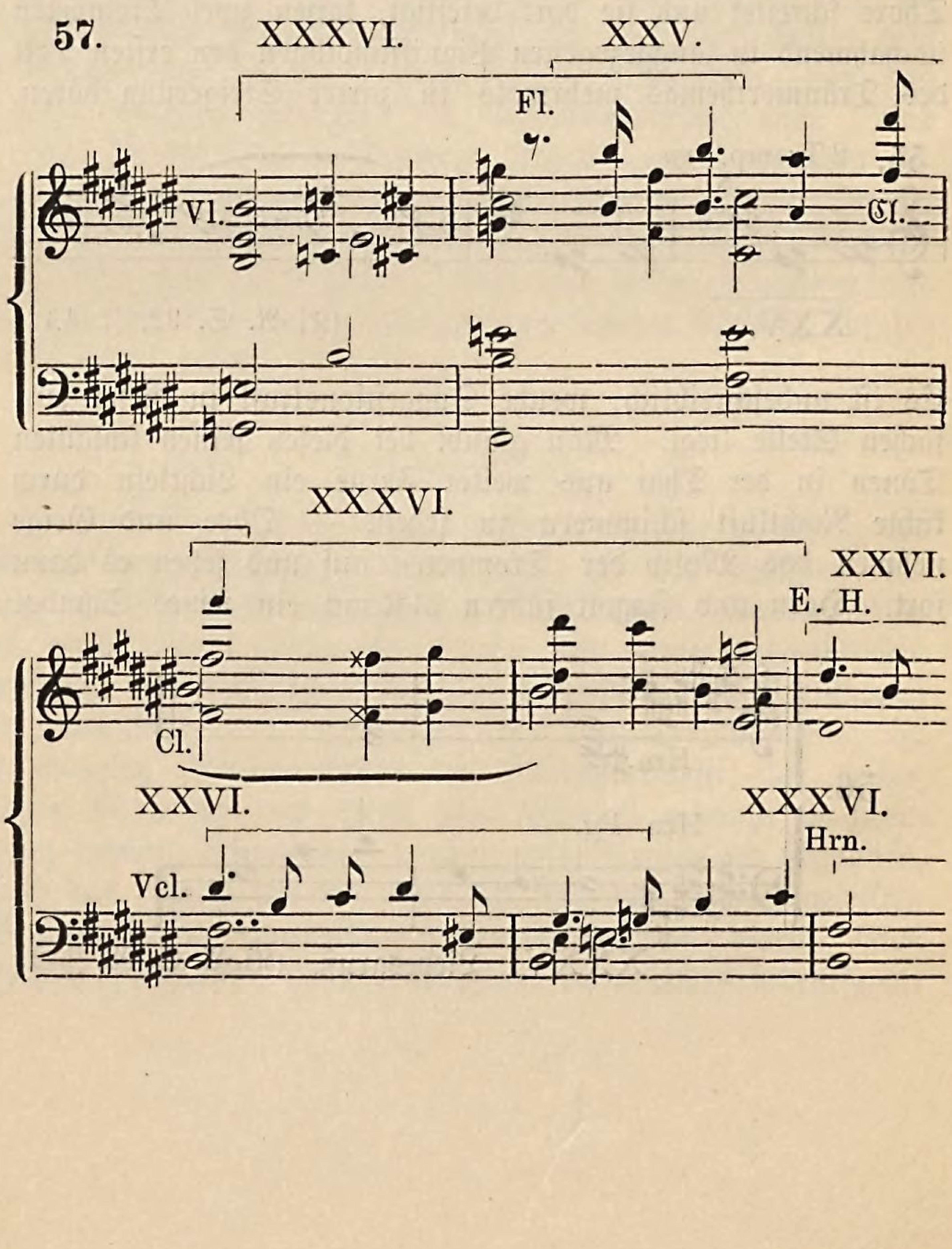
XXXVI. Liebesgruß. (Kl.-A. S. 93, Z. 2.)

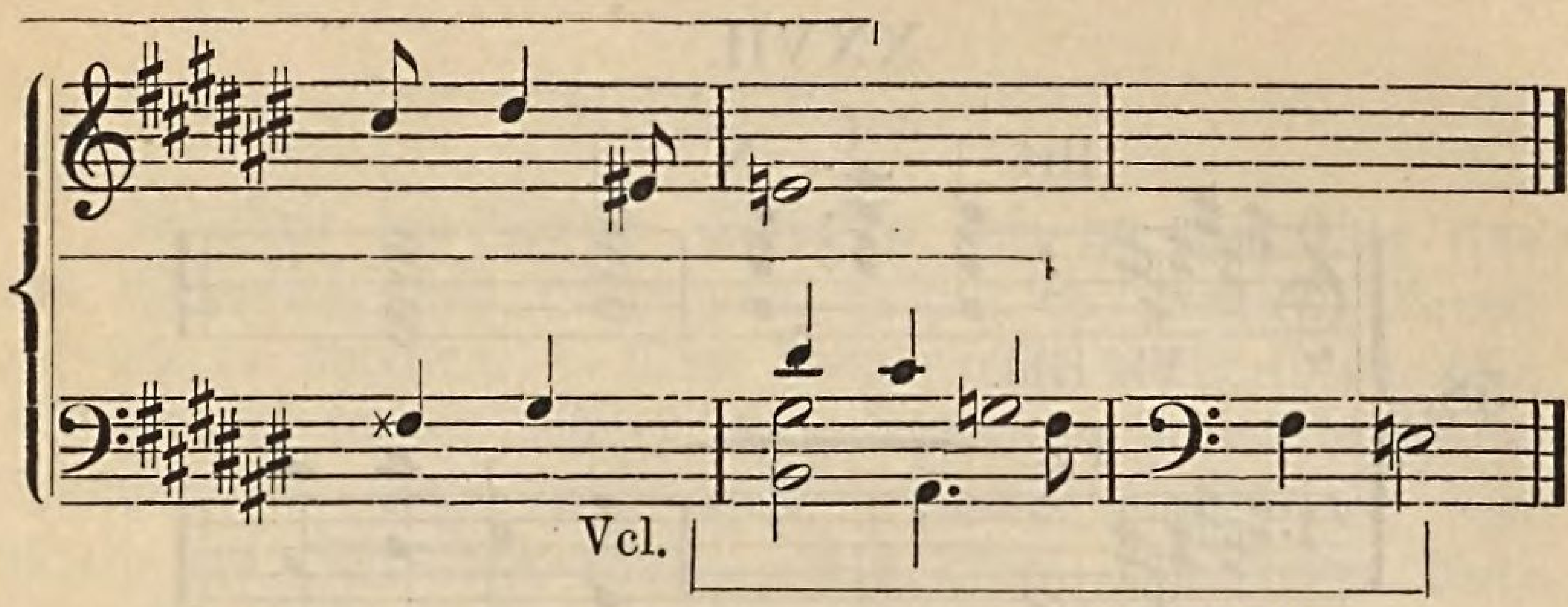
ein (XXXVI) zu Brans Worten: Ingwelde, Glück auf den Weg! Willkommen zur Wiederkehr!", das sich etwa als „Brans Liebesgruß" charakterisieren läßt. (56.)

Der zweite Takt dieses „Liebesgruß"-Motivs weist eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem auch als Symbol der „glühenden Gier" selbständig gewordenen Takte des Ingwelden-Themas auf. Ich halte es für nicht unwahrscheinlich, daß diese symbolische Beziehung vom Komponisten beabsichtigt ist und wollte deshalb wenigstens flüchtig darauf hinweisen.

Die Geigen nehmen das neue Symbol auf, während die Flöten den Anfang des Träumersymbols andeuten, dann vereinigt der Liebesgruß sich zweimal mit dem Liebeszauber — zu dem er im doppelten Kontrapunkt steht — und zwar erst in Klarinette und Baßklarinette, dann in Horn und englischem

57.
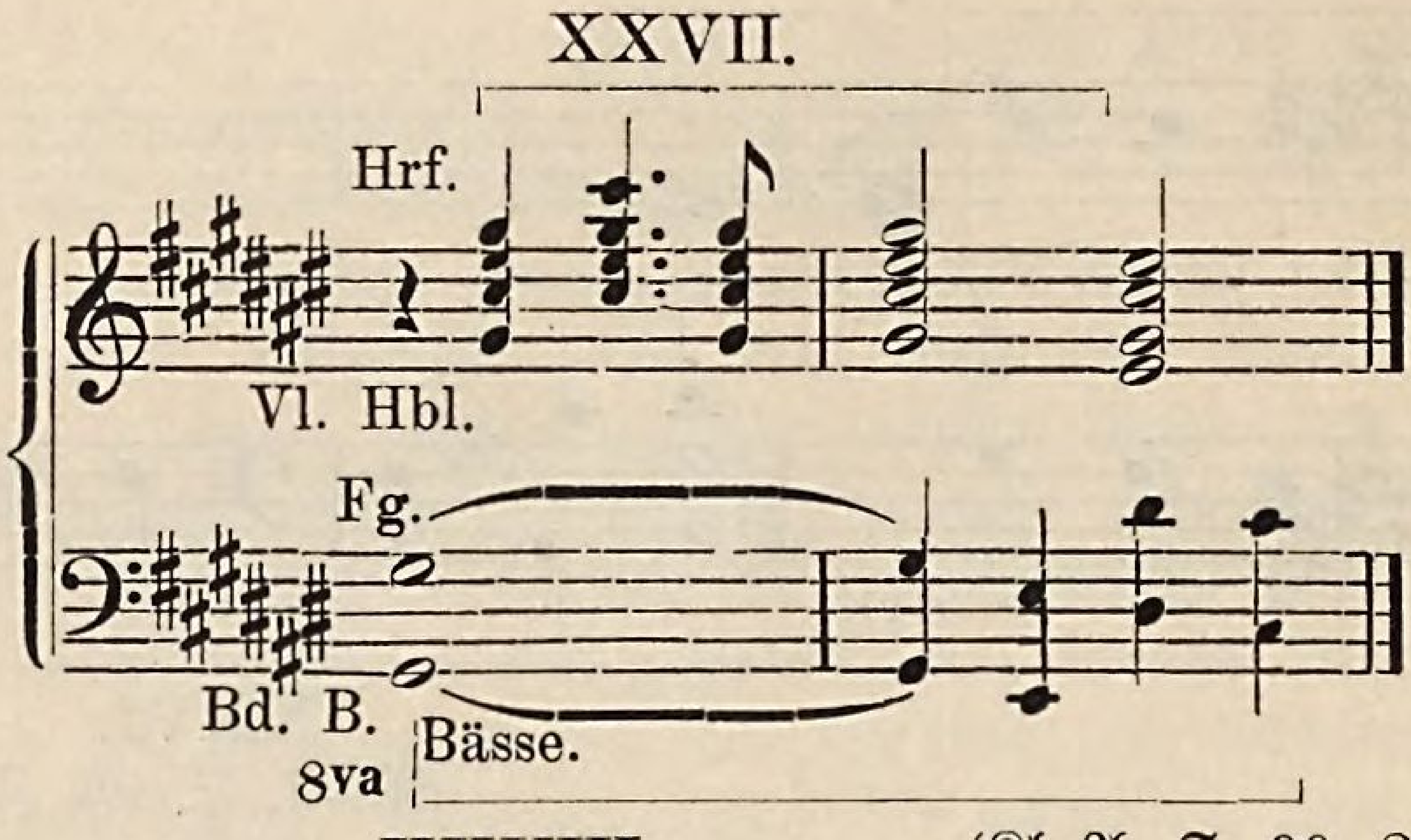




XXVI.
(Kl.=A. S. 93, Z. 2.)

Horn. Der vorhin schon erwähnte Refrän „Welch' Zauber“ schließt diesen Teil der Szene und leitet zu dem eigentlichen Liebessang des Bran über, der den Hauptteil der Szene bildet.

Bran ergreift nun seine Harfe und setzt sich, träumerisch die Saiten rührend, an das verglimmende Herdfeuer. Das Skaldensymbol, zuerst in den Geigen erscheinend, bildet das Hauptthema seines nun anhebenden Sanges. Nachdem es sich einmal ganz entfaltet hat, deutet das Ingweldenthema in der Flöte zart an, wessen Bild es ist, „das sanft die Seele erhellt“. Klarinette und Horn nehmen alsdann das Skaldenmotiv wieder auf. Die rauhe Umgebung, in der der Jüngling unverstanden gelebt, von nichts Kunde hörend, als von Kampf und Streit, wird von den Holzbläsern, Hörnern und Pauken pianissimo durch eine Ausspinnung des Thorsteiner-Symbols in kriegerischem Rhythmus charakterisiert, der sich schließlich auch im vierten Horn das Schwertkampfsymbol anschließt. Unter Zutritt der Posaunen bringen die Saiteninstrumente das Träumerthema in doppelten Dimensionen, die Traumwelt, die er in seinem Innern sich schaffen mußte, zu malen. Geigen und Harfe setzen nun gemeinsam mit dem Skaldenthema ein. Dazwischen ertönt einmal in der Oboe das Motiv des Schmachtens, das nach kurzer Kombination mit dem Skaldenthema bald in ähnlicher Weise, wie im Vorspiel, von Geigen und englischem Horn, dann auch von den übrigen Holzbläsern zu starker Steigerung benutzt wird, in die das Thema des Liebeszaubers innig eingewoben ist, bis

58. 

(Kl.-A. S. 96, Z. 5.)

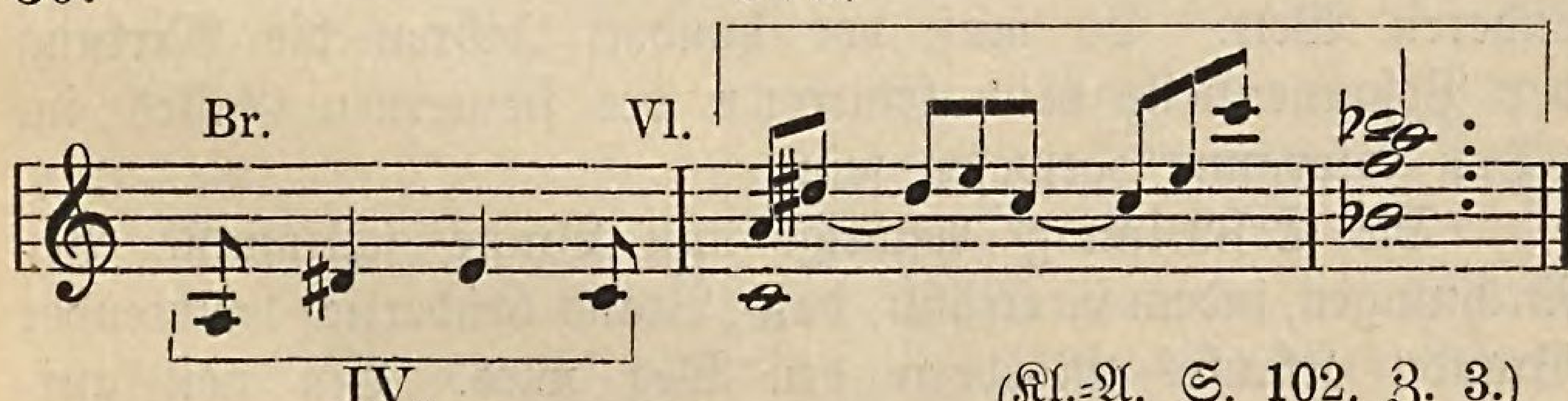
mit einem leidenschaftlichen Einsatz des Liebesgrußsymbols in breiter Entfaltung der Höhenpunkt erreicht ist. In einem grandiosen hinreißenden Ritornell kombinieren die vier Hörner mit ihm das Thema des Schmachtens. Unter einem entzückenden kanonischen Spiel mit den Anfangstakten des Skaldenmotivs in Geige, Horn, Klarinette und Baßklarinette endet der herrliche Sang und der Sänger versinkt von neuem in seligem Sinnen, von Ingweldens trauerndem Blick träumend. Plötzlich taucht ihm da die Erinnerung an den letzten Blick der Scheidenden auf; jetzt erst kommt ihm der Ausdruck flackernden Hasses, der darin gezüngelt hatte, zum Bewußtsein.

Eine furchtbare Ahnung erfaßt ihn. Die Bässe lassen Teile des Geistersymbols hören, die Holzbläser ein Stück des Rachethemas, in Oboe und Geigen erscheint mehrmals das Fackelthema (XXI) gefolgt von dem Symbol der Ermordung. Eine rapide Passage des ganzen Streichorchesters unisono, aus dem Motiv des Entsetzens entwickelt, und das Träumerthema in den Holzbläsern zeigen, wie ihm die schreckliche Gewißheit aufdämmert, daß er, der sinnlose Träumer, ahnungslos das Zeichen zu des Bruders Verderben gegeben habe. Vor Verzweiflung außer sich wendet er sich hastig zum Thore, die verhängnisvolle Leuchte zu löschen; in diesem Augenblicke verlischt sie und gleichzeitig das Herdfeuer in gespenstischer Weise von selbst.

Vierte Szene.

Gelähmt von starrem Entsetzen sieht der Jüngling eine von Mondlicht fahl überblaute Gestalt in langem Mantel auf sich zu schreiten. — Dem schauerlichen Geisterthema (X), das dreimal in den Bässen, — zuletzt unter Zutritt der Baßklarinette — klagt, antworten gestopfte Hörner mit dem Motiv des Schreckens (XIX). Als Bran vom ersten Entsetzen sich einigermaßen gefaßt, rafft er sich schaudernd dazu auf, dem unheimlichen Fremdling ein Trinkhorn zu reichen, mit der beklommen-schüchternen Frage: „Magst Du, Gast? Des Meths hab ich die Menge!“ Auch das Thema des Gelages (XXIX), von der Oboe zu Gehör gebracht, gibt in der unheimlichen Harmonisation, mit welcher Baßklarinette und Fagotts es begleiten, den Eindruck kalten Schauders auf das treffendste wieder. Die Erscheinung ergreift das gebotene Horn, trinkt daraus und reicht es Bran zurück, mit den Worten: „Trink aus, Bran, ich ehrte den Brauch. Doch wer dir Bescheid that, ward dir nicht kund!“ Jetzt erst wagt Bran, die Erscheinung näher ins Auge zu fassen, und erkennt die Züge seines Bruders, der inzwischen dem Mordstahl des Gest zum Opfer gefallen ist. — Durch eine feine Nüance, — die nur leider dem Hörer beim Erleben des Werkes in der kurzen Zeit kaum zum Bewußtsein zu gelangen vermag, — versteht es hier der Komponist, sogar das Erkennen Klauses symbolisch auszudrücken, indem er erst von der Bratsche nur andeutungsweise, dann von der Geige deutlich das Klausethema synkopiert und mit eigentümlich verschobenem Akzent bringen läßt. (59)

59.
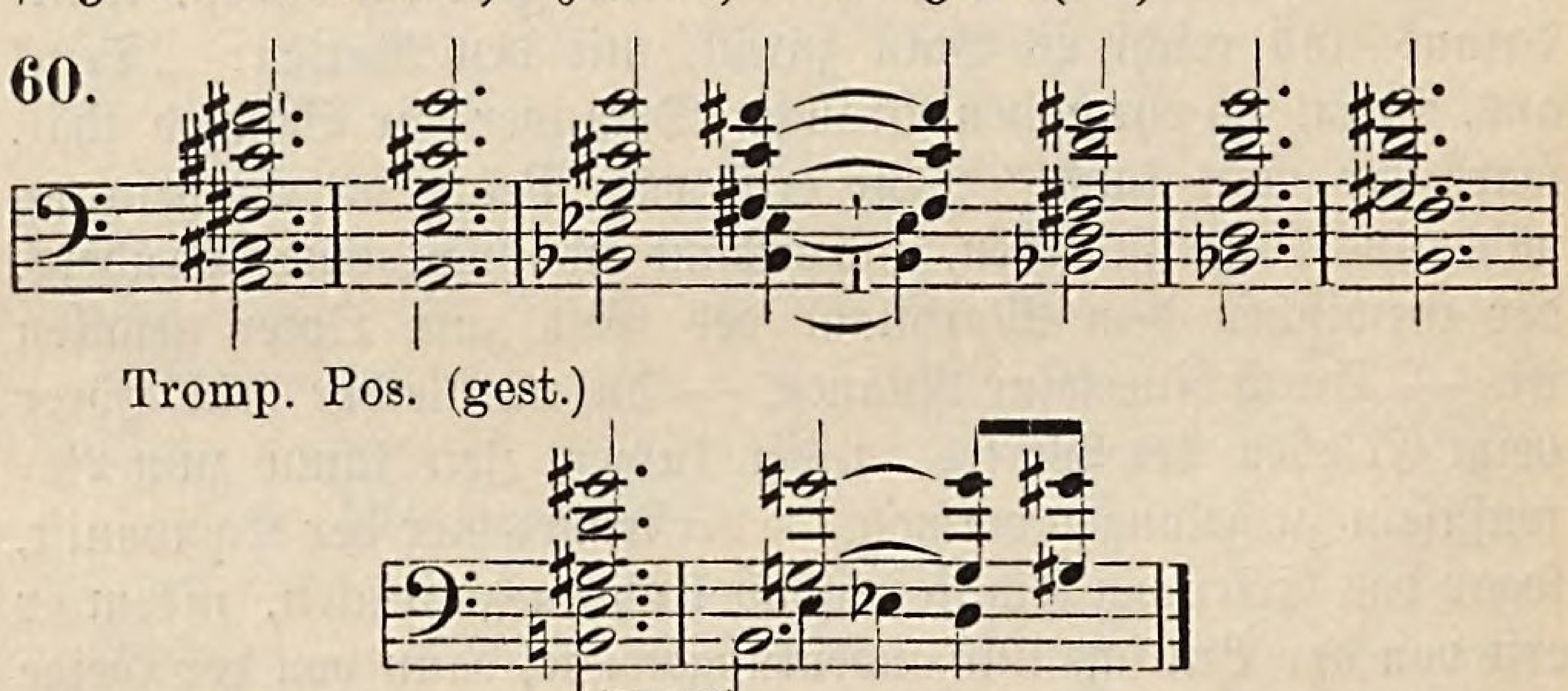


(Kl.-A. S. 102, Z. 3.)

Dichterisch läßt sich gegen die Geistererscheinung an sich kaum etwas Begründetes einwenden, der Dichter könnte

sich einfach auf „Hamlet" berufen, an den die Stelle in ihrem Motiv leise erinnert. Technisch ziemlich bedenklich wird die Szene dagegen im Zusammenhang mit den Ereignissen des ersten Aufzuges. Klause ist jetzt bereits zum zweiten Male erschlagen — und seine Rolle ist doch noch nicht zu Ende! Die Stelle ist wohl noch gewagter und für die Wirkung gefährlicher, als der Scheintod im ersten Akte. Diesmal ist es das Verdienst des Komponisten, daß der Zuschauer über die kritische Stelle weggerissen wird, ohne daß er Zeit behält, über die dramatische Situation zu reflektieren und sich der Fragwürdigkeit derselben bewußt zu werden.

Diese gewaltige Wirkung erreicht Schillings durch Verwendung eines noch nie gehörten und doch verhältnismäßig nahe liegenden Orchestereffekts: zu den gedämpften Trompeten läßt er Stopftöne des Posaunenchores*) treten und so folgende Akkordreihe zu Gehör bringen: (60)

60.



(Kl.-A. S. 102, Z. 1.)

Diese grabesschaurigen Harmonieen wirken in der That wie ein das Blut gefrieren machender Eiseshauch aus einer anderen Welt. So muß vor hundert Jahren die Wirkung der Posaunenstelle beim Eintreten des steinernen Gastes im „Don Giovanni" gewesen sein.

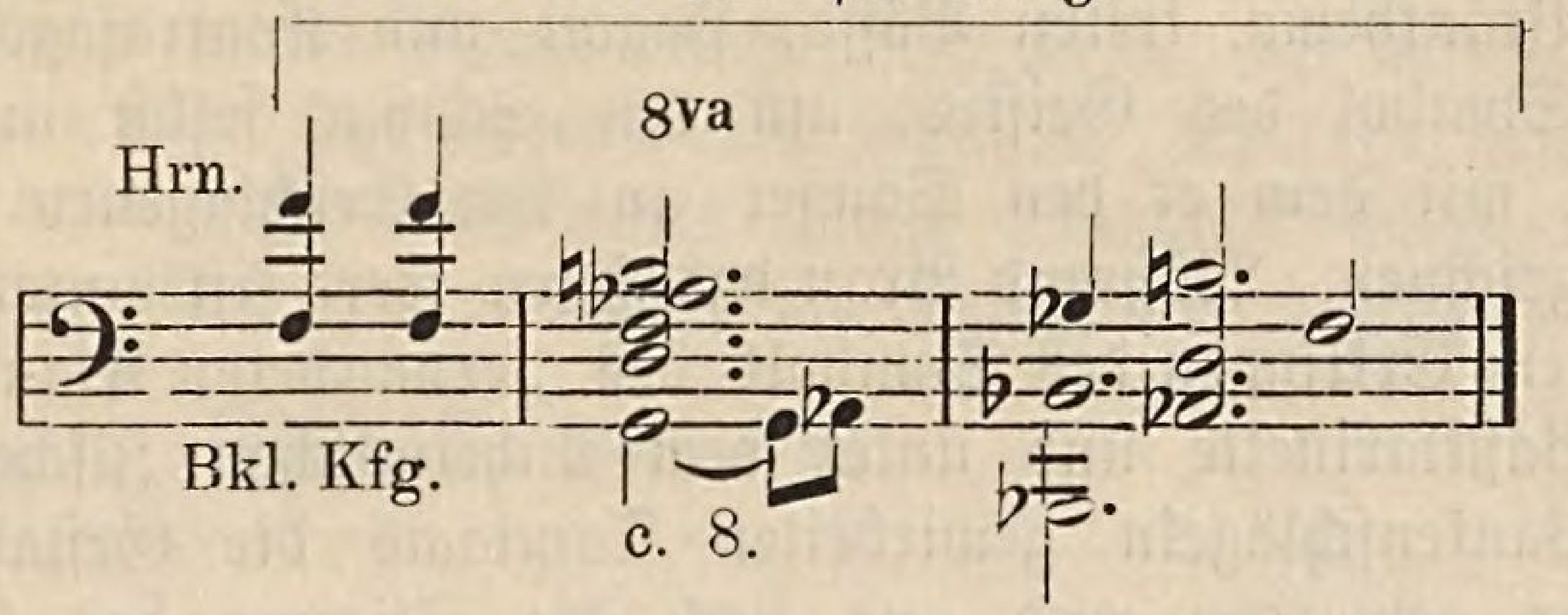
Die Erscheinung bestätigt nun Brans schlimmste Befürchtungen, indem sie erzählt, daß „Brans brüderlich leuchtender Brand" Klauses Mördern den Weg wies. Ein neu auftretendes Motiv, das in der Grundstimmung dem Geister-

*) Auch Gust. Mahler verwendet in seiner wunderbaren II. Sinfonie, die etwa zur selben Zeit, wie „Ingwelde" entstanden, gestopfte Posaunen, ohne sie jedoch besonders auffallend hervortreten zu lassen.

symbol nahe verwandt ist, wird von Kontrafagott und Baß-klarinette unter Begleitung von unheimlichen Harmonieen der Bratschen und Hörner und des englischen Hornes ausgeführt; ich möchte es als Symbol von „Klauses Klage“ (XXXVII) be-

XXXVII. Klauses Klage.

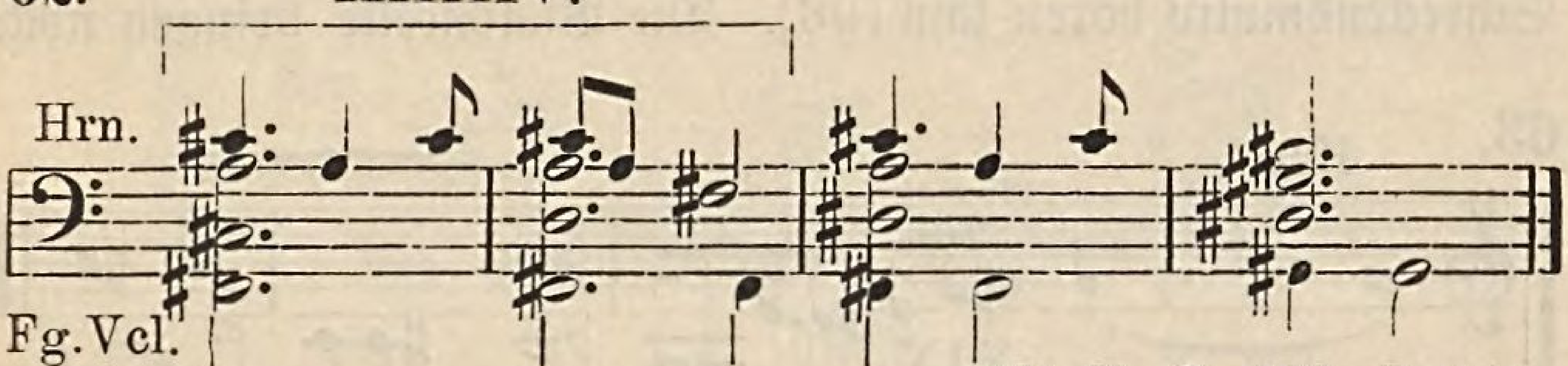
61.



(Kl.-A. S. 102, Z. 4.)

trachten. (61) Bei des Geistes Schilderung der verhängnisvollen Nachtfahrt, bei der er sein Leben lassen mußte, erscheint in dem Horn das Symbol des Thorsteinbootes. (62) Das Klausesymbol

62. XXXIV.
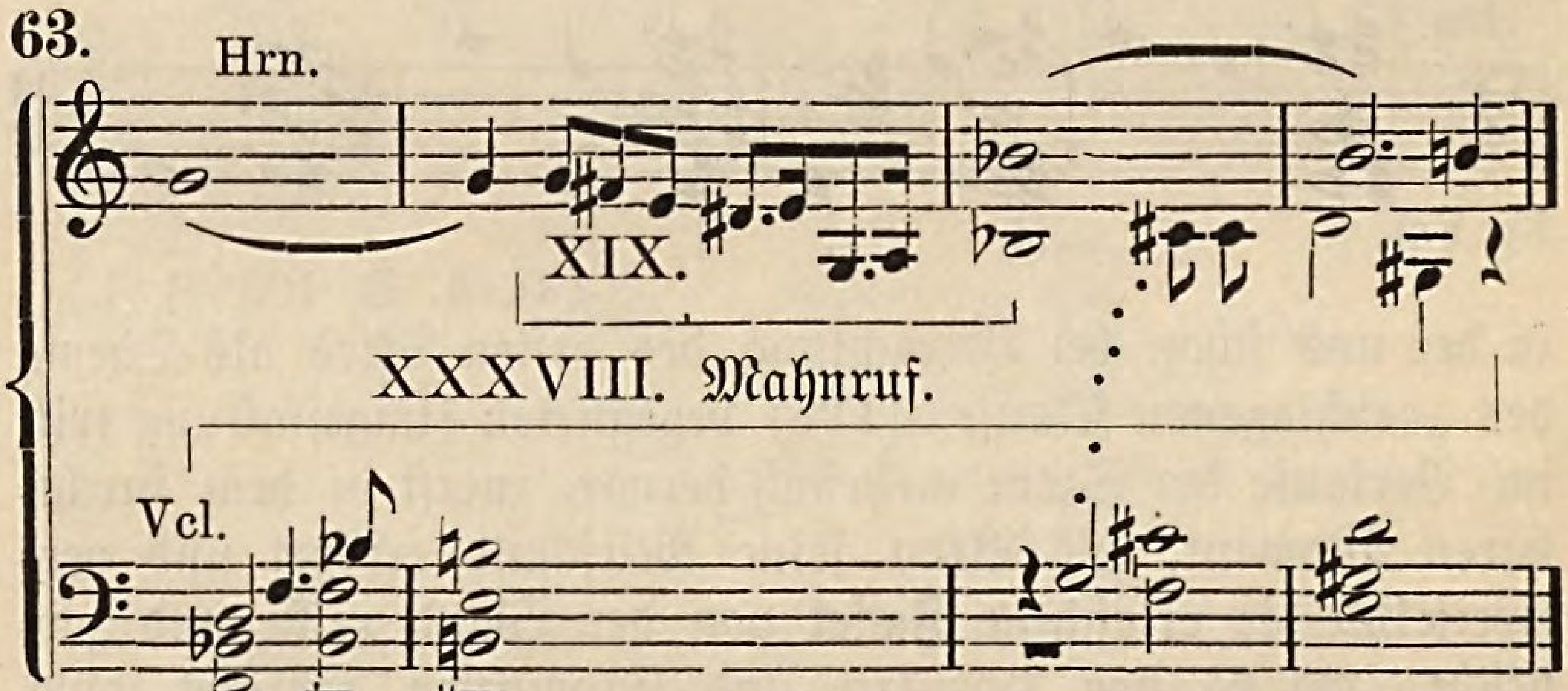


(Kl.-A. S. 103, Z. 1.)

in der uns schon bei Betrachtung des ersten Aktes als Thema des „erschlagenen Klause“ (IVc) begegneten Umgestaltung tritt im Verlaufe der Szene mehrfach hervor, zuerst in dem furchtbaren Moment, als Bran seine Mitschuld erfährt und verzweifelnd die erloschene Fackel von der Wand reißt und zerbricht, wo es von Hörnern und Trompeten gebracht wird. Im Anschluß an diese Stelle tritt das Motiv des Schreckens selbständig auf, Brans verzweifelte Weherufe in mächtiger Steigerung begleitend, worauf die Baßklarinette zusammen mit den Violoncellen IVc wiederholt. Von neuem ertönen die schaurigen Klänge der gestopften Trompeten und Posaunen, während Klauses Geist als Gastgeschenk von Bran den Schwur der Rache an dem ruchlosen Weibe verlangt. Bran versucht diese Pflicht den Brüdern zuzuschieben, da er als Sänger sich schlecht darauf verstehe. Allein nur so vermag er seine Mit-

schuld an dem Morde zu sühnen. Mit festem Entschluß gibt endlich der Skalde das Gelöbnis und besiegelt es durch den Trunk der Treue aus dem vom Geiste dargereichten Horn. Das Schreckensmotiv in dreimaliger Nachahmung bereitet den Trunk vor. Zu Trompeten und Posaunen, ungedämpft mit dem Branthema, treten Bässe, Fagott und Kontrafagott mit dem Symbol des Geistes, um den Schwur selbst und das Band, mit dem er den Sänger an den Erschlagenen fesselt, zu bezeichnen. Während Bran das Horn leert, ist unter nochmaligem Erklingen des Symbols des „ermordeten Klause" in der Baßklarinette und unter dem unheimlichen Zischen des mit Paukenschlägeln gewirbelten Tamtams die Gestalt unsichtbar geworden und nur noch die Stimme des Geistes schallt grausig durch das Dunkel mit dem „Mahnruf" (XXXVIII): „Bruder Bran, achte des Eides," den außer dem Tamtam die dreifach geteilten Violoncelli und eine gestopfte Trompete begleiten, während eines der ebenfalls gedämpften Hörner das Schreckensmotiv hören läßt (63). Die Violoncelle bringen noch

63.



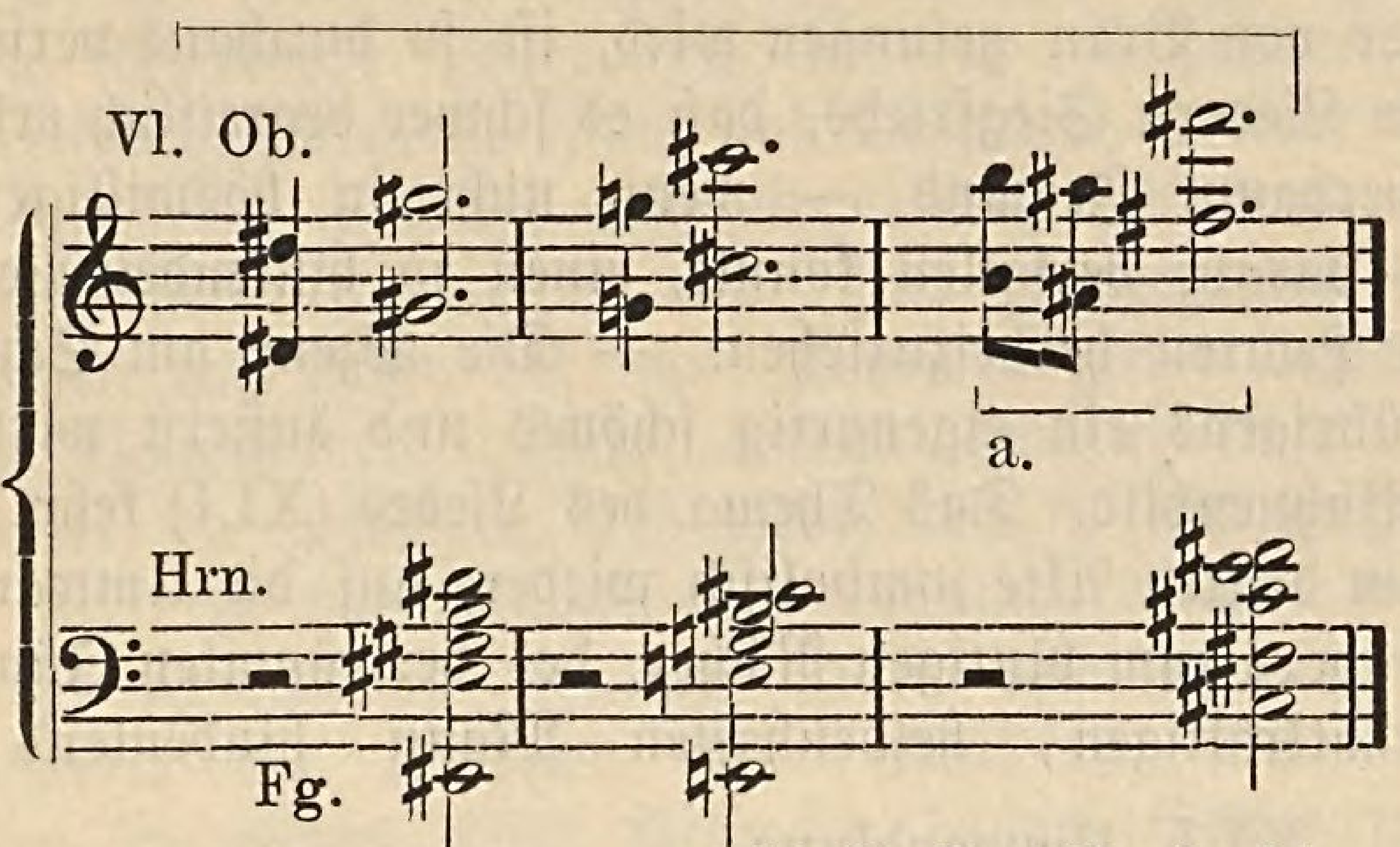
(Kl.-A. S. 106, Z. 2.)

zweimal das Geistersymbol. Bran ist wie betäubt und aus schwerem Traume erwachend zurückgeblieben und starrt ins Leere nach der Stelle, wo er noch eben das Furchtbare gesehen. Zweimal ertönt in den Geigen das Fackelmotiv, dann schluchzt die Klarinette das Träumersymbol. Endlich rafft sich der Jüngling zusammen und reißt unter den energischen Klängen eines neuen Symbols (XXXIX), das man als Sym-

bol der „Axt“, oder in vertiefter, verinnerlichter Bedeutung als Bezeichnung für das „Rächeramt“ des Bran auffassen kann (64), seine alte verrostete Axt von der Wand und schickt sich an, sein Rachewerk vorzubereiten. Das Rächeramt=Symbol erscheint zuerst in Streichern und Oboen. Auf die Verwandtschaft seines dritten Taktes XXXIXa mit einem Teil des die rostige Axt andeutenden Themas (XXXIIa) habe ich schon beim ersten Erscheinen jenes Symbols flüchtig hingewiesen An das neue Motiv schließen Flöten und Oboen mit

XXXIX. Rächeramt.

64.



(Kl.=A. S. 107, Z. 1.)

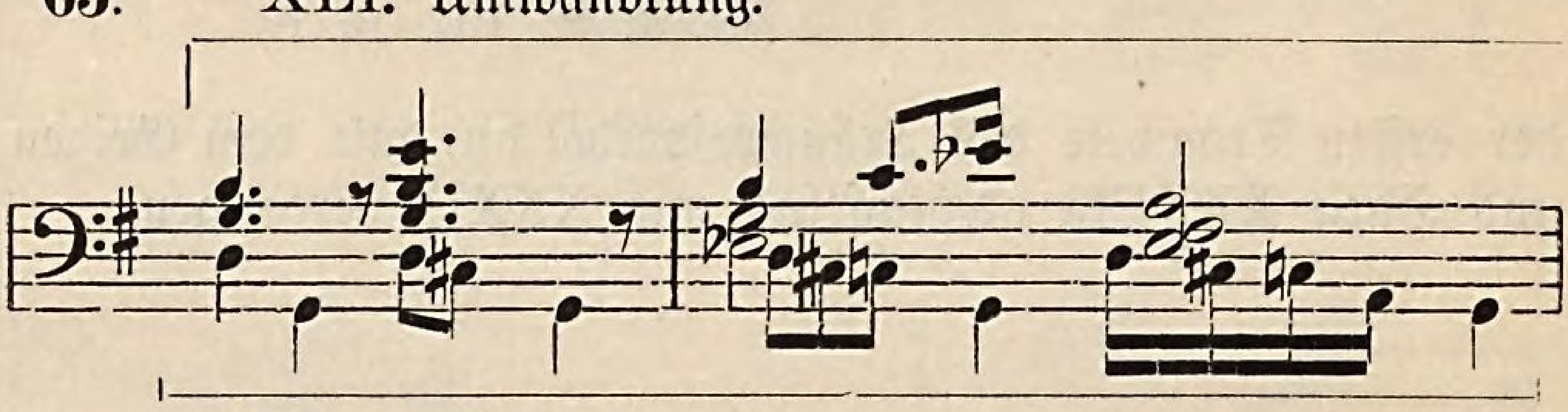
der ersten Trompete das Träumersymbol an, mit dem Geigen und Horn XXXIXa abwechselnd mit XXXII vereinigen.

Fünfte Szene.

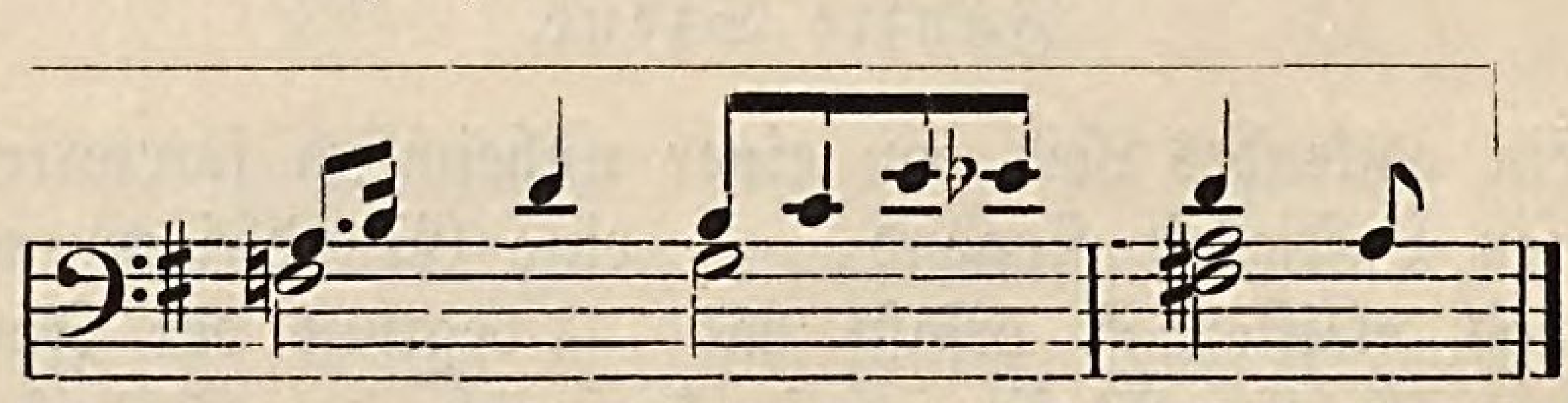
Ein packendes Lied von einer unheimlich forcierten verzweifelten Lustigkeit singend, — eine Grundstimmung, die Schillings meisterhaft erfaßt hat — beginnt der Jüngling, seine verwahrloste Waffe am funkensprühenden Schleifrad, — dessen Drehen Pauke und Violoncelli durch eine das ganze Schleiflied beherrschende Begleitungsfigur XL mit diskreter Anschaulichkeit charakterisieren — in Stand zu setzen. Die für das Schleiflied so überaus charakteristische verzweifelte

Seelenstimmung sollte doch den Gedanken an den mehrfach versuchten absurden Vergleich mit Siegfrieds Schmiedeliedern von vornherein gänzlich ausschließen. Der Umstand, daß hier wie in jener Szene des „Siegfried" bei Zurüstung einer Waffe gesungen wird, ist doch eine so rein äußerliche Übereinstimmung, daß man unmöglich daraus eine Ähnlichkeit konstruieren kann. Das liegt doch in der ganzen Natur des Begriffes Musikdrama, da dieses ja auf ein Festhalten der lyrischen Momente und auf ein Verweilen bei denselben angewiesen ist — was natürlich, wenn das Lied einem Skalden in den Mund gelegt wird, um so angebrachter ist. — Was und wie hier von Bran gesungen wird, ist so durchaus verschieden von den Liedern Siegfrieds, daß es schwer begreiflich erscheint, wie überhaupt Jemand — wenn nicht in böswilliger Absicht — darauf verfallen konnte, einen so hinkenden Vergleich an den Haaren herbeizuziehen. — Die Szene am Schleifrad bietet übrigens ein eigenartig schönes und äußerst wirkungsvolles Bühnenbild. Das Thema des Liedes (XLI) kehrt einige Male im dritten Akte symbolisch wieder, auf die Umwandlung des Sängers zum blutigen Rächer, des verträumten Jünglings zum thatkräftigen, heldenhaften Mann hindeutend (65).

65. XLI. Umwandlung.



XL. Schleifrad.

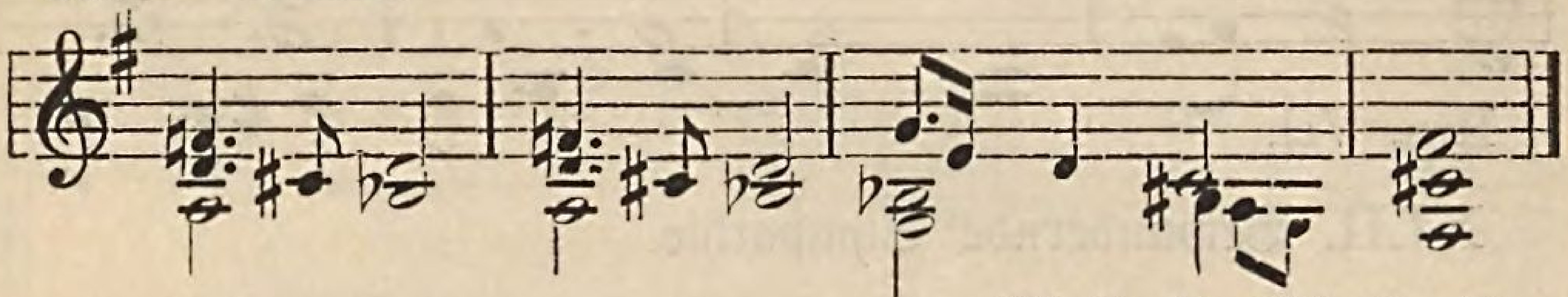


(Kl.-A. S. 107, S. 5.)

Das Lied bringt noch ein zweites, die einzelnen strofenähnlichen Abschnitte refränartig beschließendes Thema (XLIa), an das sich das erste Mal in Singstimme und Geige eine

Andeutung des Träumersymbols reiht: „Totenklage, sing und sage: Einer noch starb an der Statt: der Sänger, träumend verstummt“ (66).

66. XLIa.
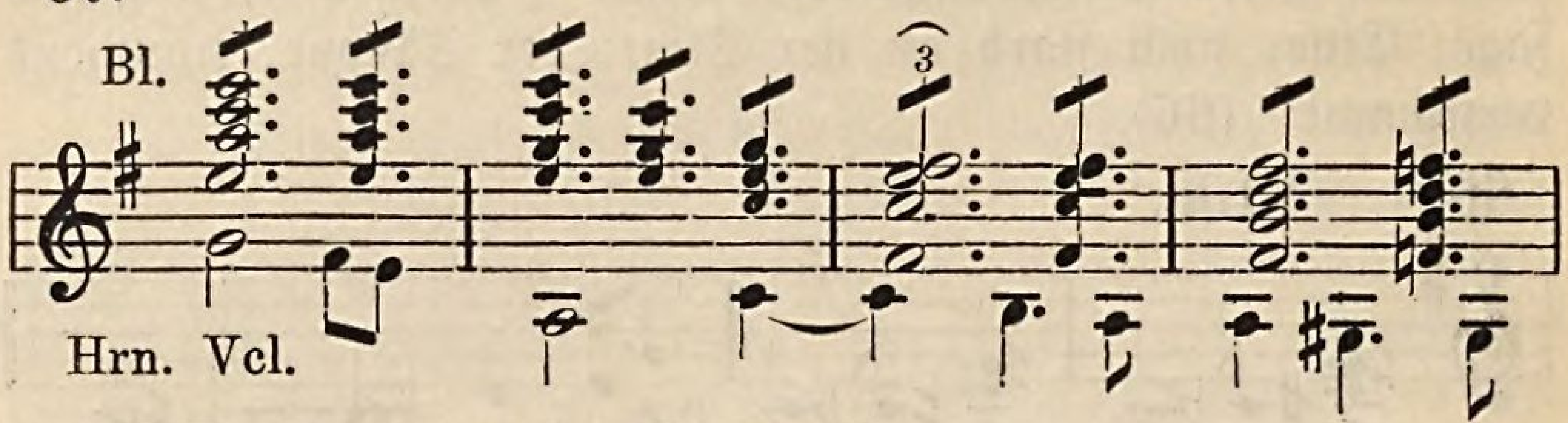


(Kl.-A. S. 108, Z. 4.)
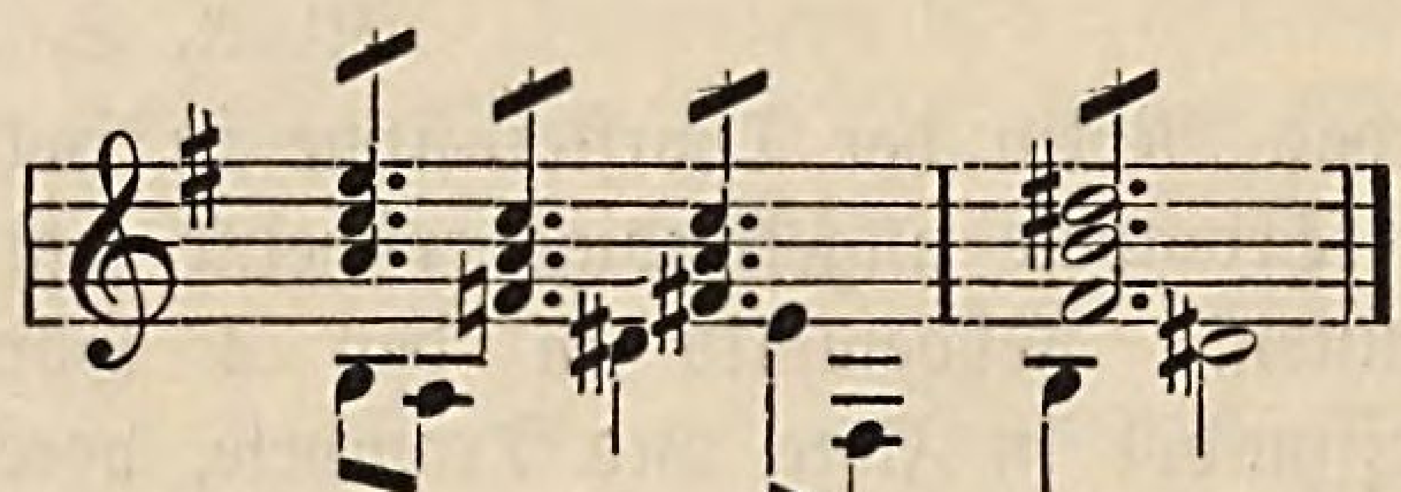
Durch das Motiv der Thorsteinsippe in Holzbläsern und dann in der Trompete angekündigt erscheint jetzt Ortolf mit einigen Mannen. Fehdemotiv in den 4 Hörnern, dann Schwertkampfsymbol in Flöte und Trompete, vereint mit dem Schreckensmotiv in Geige und Holzbläsern, illustrieren den von ihm begonnenen kurzen Bericht. Zur Überraschung der Gekommenen hat Bran, der seine Arbeit ungestört unter unbeirrtem Weitersingen fortsetzt, bereits Kenntnis von der Unglücksthat, die geschehen, und webt diese in sein unheimliches Lied ein. In das Staunen der Mannen mischen sich nacheinander Klarinette, englisches Horn und Geigen mit dem Spottmotiv der „rostigen Axt“ (XXXII). Ohne auf die anderen zu achten, fährt Bran in seinem Sange fort, des Geistes Schilderung der That wiederholend. Wie in der Geisterszene das Horn, läßt jetzt das englische Horn das Symbol des Thorsteinbootes in düsterer Färbung hören. Die Klarinette deutet mit dem Anfang des Gandulfthemas auf den „greisen Helden.“ Das Horn und die Oboengruppe bringen das Symbol der Fackel, an welches Bässe und Hörner das der Ermordung schließen.

Die herzliche Freude und aufquellende Sympathie, mit der der alte Ortolf die plötzliche geistige Umwandlung des Jünglings begrüßt, finden ihren lebhaften Ausdruck in einer neuen Melodie (XLII) des Hornes und der Violoncelli, die uns im weiteren Verlauf noch einige Male begegnen wird und die ich daher vielleicht als Symbol der „bewundernden Sympathie“ kennzeichnen darf (67). Ortolf preist in Bran den als hilfreich rächender Held gesandten Seher; aber auch

67.



XLII. Bewundernde Sympathie.



(Kl.-A. S. 113, Z. 13.)
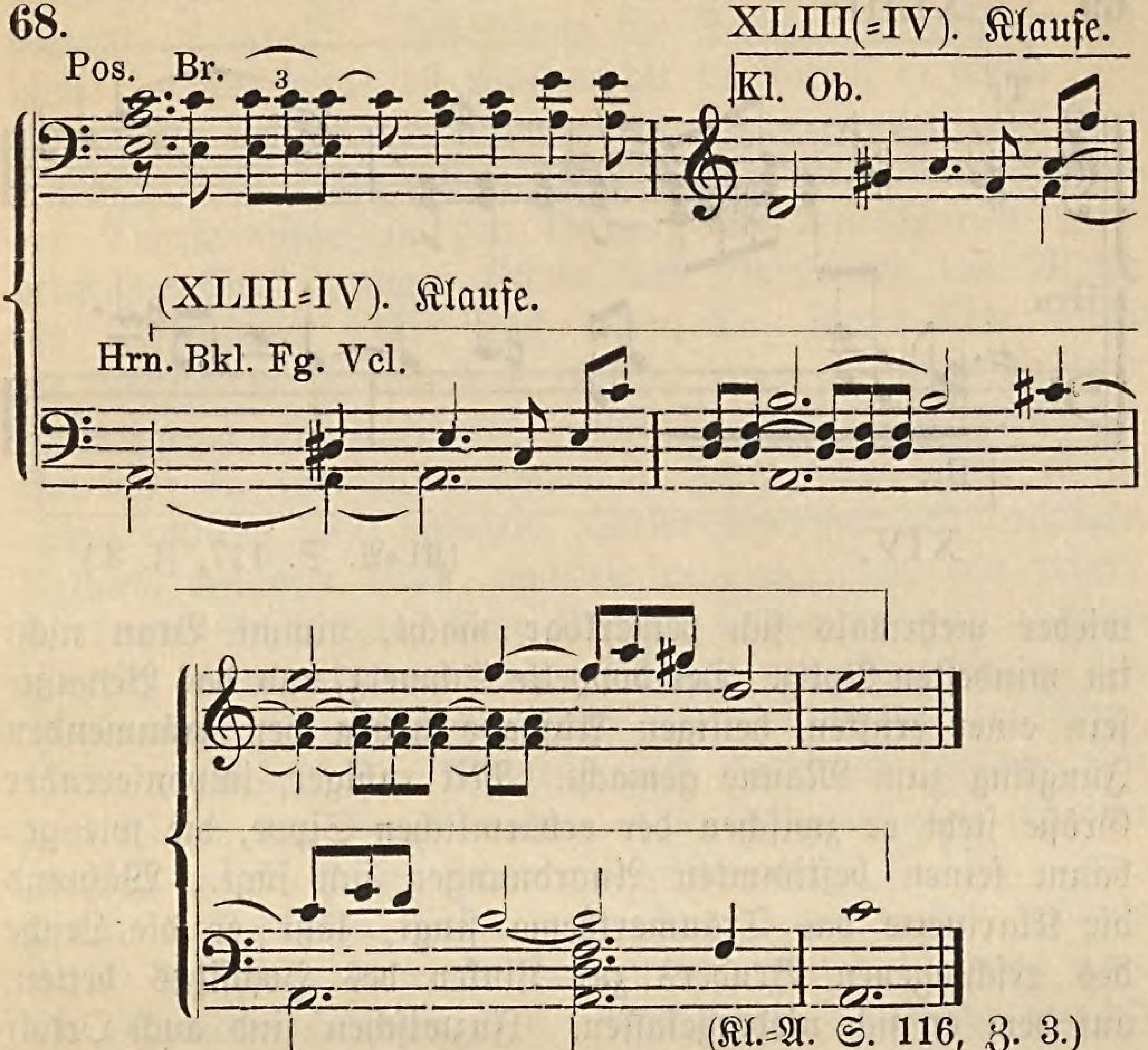
dieser Gesinnungsänderung gegenüber bleibt Bran völlig teilnahmlos. Ruhig fragt er nach den Brüdern, an deren bitteren Hohn er freilich dabei zu denken scheint — in Fagotten und Bratschen erscheint daher zweimal das Symbol des „Träumerspottes“ (XXXI), dann auch ein Teil des Motives der „rostigen Axt“ (XXXII). — Zu seiner tiefen Betrübnis erfährt der Jüngling, daß die edlen Brüder sofort, nachdem die Schreckensthat ruchbar geworden, sich angeschickt, den jüngsten Bruder bei der Erbteilung zu betrügen, und daß deshalb Ortolf vorausgesandt sei, die von Klause hinterlassenen Schätze bei Seite zu schaffen. — Das Symbol der Umwandlung ertönt jetzt in tief trauriger Stimmung und die letzte Strofe des Liedes trägt das Gepräge heiligen, hohnvollen Grimmes, mit leidenschaftlichem Schmerz gemischt.

Sechste Szene.

Die dumpfen Klänge einer ergreifenden Trauermusik kündigen jetzt das Nahen des Zuges an, der auf einer aus Reisern geflochtenen Bahre des erschlagenen Klause Leiche bringt. Das prächtig durchgeführte, klagende Hauptthema dieses packenden Orchestersatzes stellt sich als eine neue interessante

Umbildung des Klausethemas dar (XLIII, 68). Baßklarinette, Fagott und Horn intonieren es zuerst. Oboe und Klarinette be-

68.
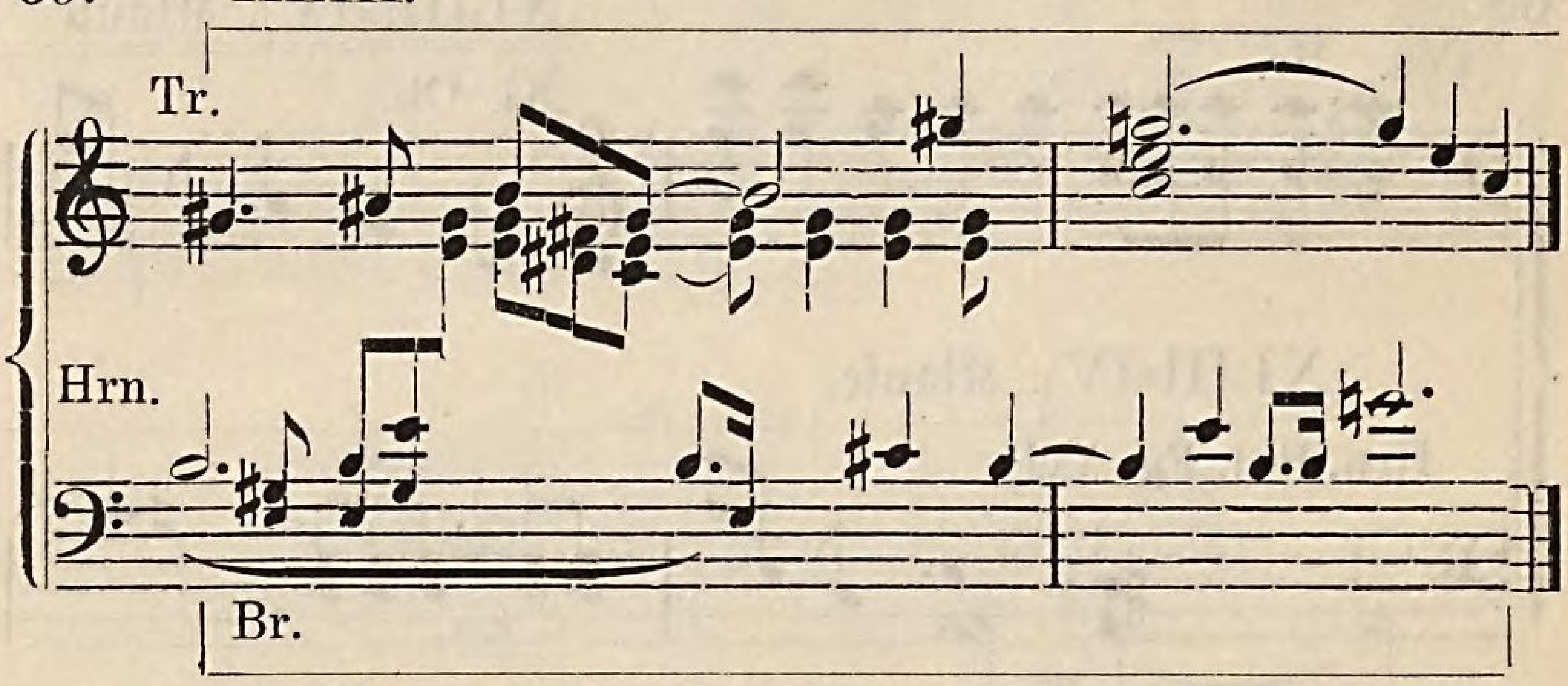


(Kl.-A. S. 116, Z. 3.)

antworten es sofort engführend. Die Bratschen, mitunter von Holzbläsern abgelöst, begleiten mit einem dumpfen triolen-untermischten Synkopenrhythmus. Alsbald taucht in Hörnern, Fagotten und Baßklarinette auch das Symbol des Brautraubes (XVI) wieder auf, ebenso gegen Ende der Trauermusik dessen Umkehrung. Zweimal setzt die Oboe in steigernder Weise mit dem Thorsteiner Kampfruf ein, der dann in die Hörner übergeht, während die Trompete ausdrucksvoll das Hauptthema hören läßt, das diesmal wieder eine leichte rhythmische Modifikation erfährt. (69) Nachdem die verschiedenen Motive noch einmal vorübergezogen sind, verklingt die Trauermusik mit der Umkehrung des Brautraubsymbols, das Posaune und Tuba mehrmals leise angeben.

Von den höhnenden Worten, mit denen die Brüder ihn begrüßen, und bei denen das Symbol des „Träumerspottes“

69. XLIII.

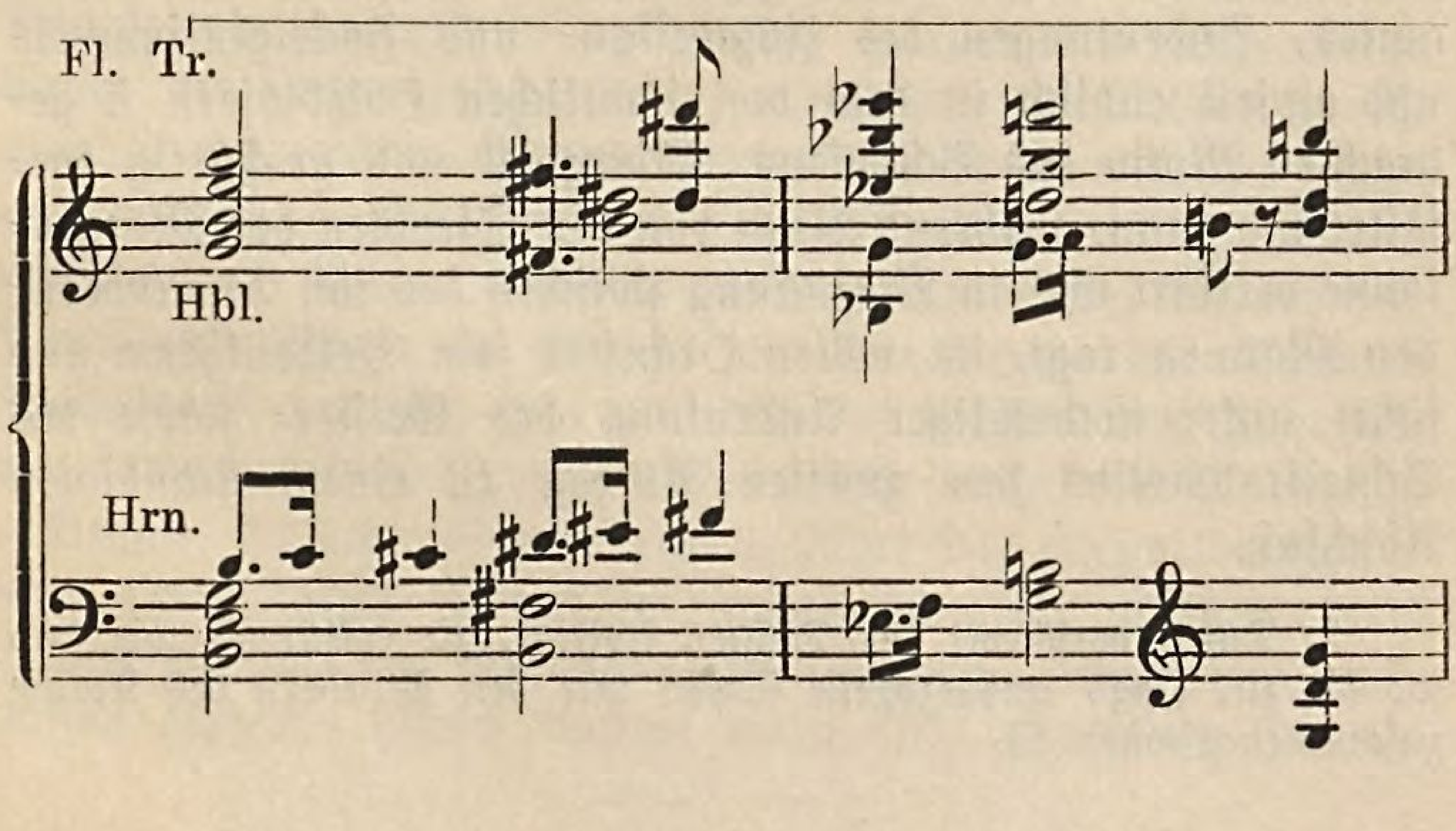


XIV. (Kl.=A. S. 117, Z. 3.)

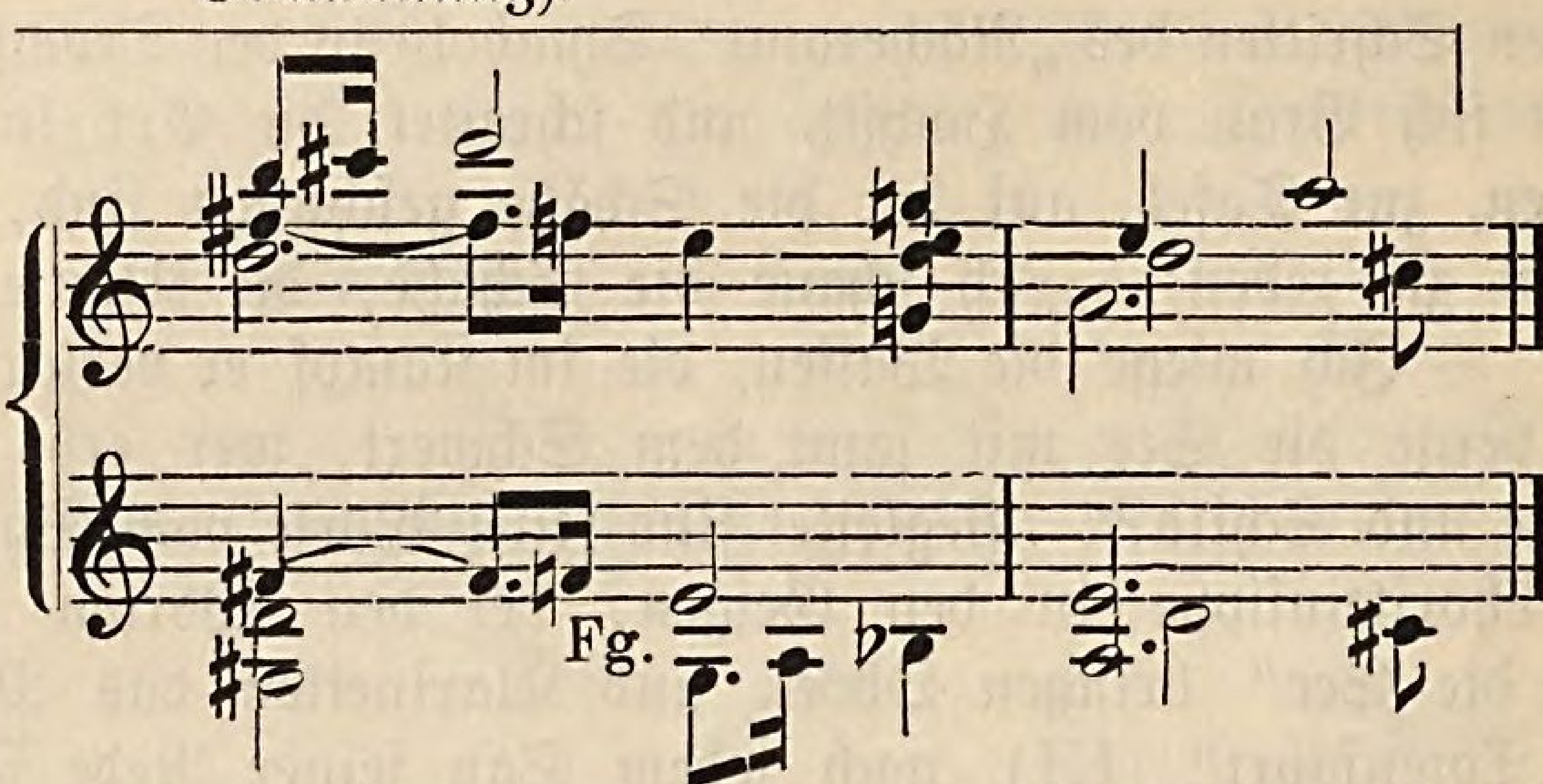
wieder mehrmals sich bemerkbar macht, nimmt Bran nicht im mindesten Notiz. Der doppelte Schmerz und das Bewußtsein einer ernsten, heiligen Aufgabe haben den träumenden Jüngling zum Manne gemacht. Mit ruhiger, imponierender Größe steht er zwischen der erbärmlichen Sippe, die wie gebannt seinen bestimmten Anordnungen sich fügt. Während die Klarinette das Träumerthema singt, läßt er die Leiche des erschlagenen Bruders zur Linken des Hochsitzes betten, auf dem er sich niedergelassen. Inzwischen sind auch Ortolf und seine Gesellen zurückgekehrt und bringen auf mächtigem Holzschild den Schatz herbei. Unter einem neuen steigernden Einsatz des Träumersymbols in der Klarinette läßt Bran den Schatz zu seiner Rechten auf dem Tisch häufen. Stillschweigend thun die Mannen, wie er befohlen. Ihre Empfindungen bringt das Symbol der „bewundernden Sympathie“ (XLII) überwältigend zum Ausdruck, das, von leisen Bläsersynkopen begleitet, die Geigen (auf der G saite), Bratschen und Violoncelli im Einklang ausführen. Durch diesen Instrumentationseffekt erhält das ausdrucksvolle Thema an dieser Stelle einen geradezu jauchzenden Charakter. Gorm und Siwart eröffnen jetzt Bran, daß sie die Teilung des Erbes beschlossen und nicht mehr länger mit ihm in Gemeinschaft leben wollen; „die Harfe dem Sänger, den Kämpen der Hort“. Mit den

ehernen Schritten des „Rächeramt"=Symbols in den Trompeten erhebt sich Bran vom Hochsitz und schreitet, die Axt in der Rechten, zur Tafel, auf der die Schätze geschichtet sind, und beginnt zu reden: „Ich schaue die Schätze, die Klause sich schuf! — Ich wiege die Waffen, die im Kampf er verlor! — Ihn berge die See mit samt dem Schwert, wer erbt nun Schätze und Schild?" Begleitet sind seine Worte vom Symbol der Thorsteinsippe in den Geigen, bei den Worten „ihn berge die See" bringen Oboen und Klarinetten das Motiv der „Totenfahrt" (III), nach jedem Satz seiner Rede fallen die Trompeten, jedesmal in höherer Lage energisch mit dem Rächerthema (XXXIX) ein. Das dritte Mal haben es die Streicher in rhythmisch knapperer Form und lassen es in einem rapiden Lauf endigen. Dieser bezeichnet den wuchtigen Axthieb, mit dem Bran, nachdem er ausgeredet, den schätzebeladenen Schild zum Schrecken der Sippe in zwei Hälften zerteilt, jedem der Brüder die Halbscheid vom Hort überlassend. Dafür verlangt er das Recht,den ruhelosen Bruder zu rächen, für sich allein. Im Momente des Axthiebes beginnen die drei Flöten mit der Trompete das Träumerthema in einer neuen, grandios heroischen Umgestaltung (XLIV), deren zweite Hälfte von Horn und Geigen zu Gehör gebracht wird. In dieser neuen Fassung symbolisiert das Thema Bran als rächenden Helden (70). Als Bran die Rache für sich

70. XLIV. (=XXV.) Bran als Held (Symbol der



Ermannung).



(Kl.=A. S. 121, Z. 1.)

beansprucht, regt sich zum letzten Male unter den Thorsteinern etwas wie Spott. „Wie dünkt Euch das?" fragen sie einander, und Flöten, Oboen und Klarinette lassen noch einmal das Symbol der „rostigen Axt" erklingen. Siwart erklärt, den Ermordeten bereits gerächt zu haben, da Gandulf seinem Schwerte erlegen sei.*) Das Horn weist bei seinen Worten auf Gandulf hin (VI), die Geigen bringen das Schwertkampfsymbol (IIa) in Erinnerung. Unter den Klängen seines Heldenmotivs, bei dem jetzt zu den Trompeten die Posaunen sich gesellen, richtet Bran sich vor dem Herde auf und verkündet den bewundernd lauschenden Mannen, welche Rachethat noch geschehen muß, um dem Verstorbenen die Ruhe zu geben. Seine von heiligem Feuer durchglühte Rede enthält musikalisch das Thema von Klauses Klage (XXXVII), das Geisterthema, das hier zweimal zu mächtiger Wirkung gelangt, das Symbol des Rächeramtes, Andeutungen des Ingwelden= und Fackelglutsymbols und gipfelt endlich in dem von sämtlichen Holzbläsern ff gebrachten Motiv des Schreckens. Glanzvoll und großartig entfaltet sich dann, während Bran von den Strahlen der Morgensonne verklärt wie in Verzückung zwischen den ihn bewundernden Mannen ragt, im vollen Orchester sein Heldenthema und führt unter nochmaliger Andeutung des Geister= sowie des Schleifradmotivs den zweiten Aufzug zu einem grandiosen Abschluß.

*) Dabei versäumt der Dichter freilich, zu erklären, wie und wo die zur Jagd ausgezogene Sippe mit den Mördern des Klause zusammengestoßen ist.

Dritter Aufzug.

Vorspiel.

Wie lange Zeit zwischen den Ereignissen des zweiten und denen des dritten Aufzuges zu denken ist, läßt die Sporckſche Dichtung nicht deutlich erkennen. Man sollte annehmen, daß Bran die Ausführung des ihm auferlegten Rachewerkes sofort unternehme. Dem scheint jedoch nicht so zu sein; die erste Szene des Schlußaktes scheint zeitlich nicht unmittelbar an die letzte des zweiten Aufzuges sich anzuschließen. — Daß Gandulf in der Mordnacht, in der Klause gefallen, gleichfalls sein Leben lassen mußte, haben wir bereits aus seines Besiegers Munde gehört. Inzwischen haben sich aber auch Gest und die verwaiste Ingwelde in Liebe vereinigt, so des gefallenen Vaters letztes Sehnen erfüllend. Der Liebenden Glück ist nicht ungetrübt; beständig sehen sie die Stätte vor Augen, die ihres Vaters Blut getrunken. Auch die Erinnerung an die Meuchelthat und an den arglos und vertrauensselig in die verräterische Falle gegangenen Helden Klause läßt sie nicht ruhen. Besonders das junge Weib wähnt oft seinen Schatten zu schauen, seiner Stimme Ton zu vernehmen, so daß sie keinen Augenblick ihres jungen Liebesglückes sich ungestört zu freuen vermag. — Das Vorspiel des dritten Aufzuges gibt ein deutliches Bild ihrer Empfindungen. Die Kontrabässe leiten es mit dem düsteren Symbol des Geistes ein, an das die gestopften Hörner das unheimliche Motiv des Schreckens knüpfen. Nachdem beide Motive sich zweimal steigernd wiederholt haben, tritt in den Geigen Ingweldens lichtes Bild hervor, um das jedoch die Violoncelli die Nebel des Geisterthemas spinnen. Kurz darauf übernehmen Flöten und Oboen im Wechsel mit den Geigen das Symbol Ingweldens, das sich jetzt mit dem in Bässen und Fagotten hinzutretenden Gest-Symbol mehrmals in inniger Verschmelzung vereinigt. In achtmaliger Sequenz führt das Ingweldenthema dann eine lebhafte Steigerung herbei, die aber schließlich doch in dem Thema des Schreckens in Hörnern, Holzbläsern und Bässen gipfelt. Gleich darauf ringt sich jedoch das Liebes-

thema los, das im breiten Strome des vollen Orchesters dahinbrausend die trüben Erinnerungen und finsteren Gestalten verdrängt. Nach einem beruhigenden Decrescendo leitet das Ingweldenthema, abwechselnd in Baßklarinette, englischem Horn und Geigen sich mehrmals mit dem Liebesthema kombinierend, zu der ersten Szene des dritten Aufzuges über.

Erste Szene.
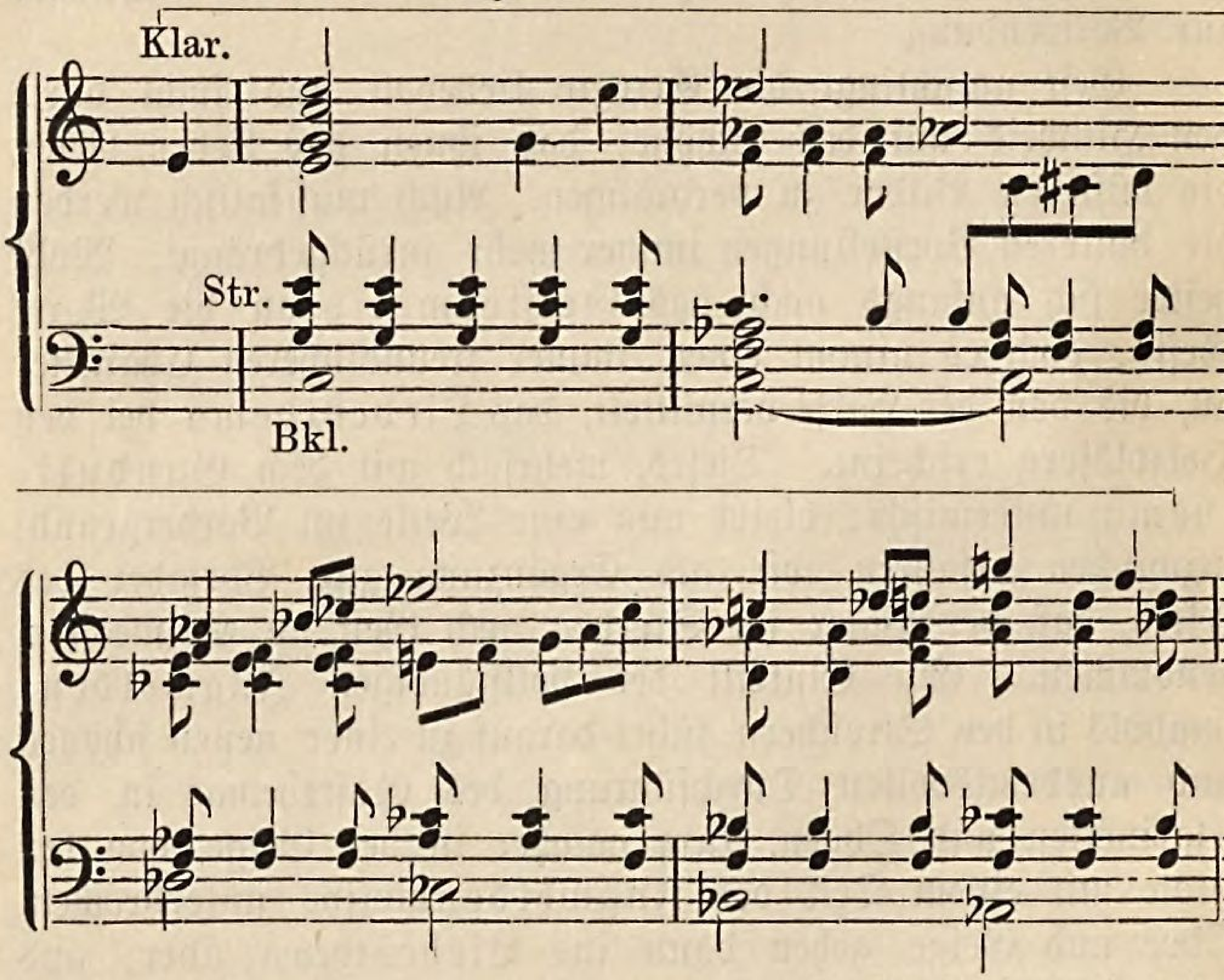
Die den dritten Akt eröffnende und sozusagen exponierende Szene zwischen Gest und Ingwelde ist die umfangreichste des ganzen Dramas und führt uns das bereits im Vorspiel musikalisch symbolisierte Liebesglück der jungen Gatten, aber auch die dasselbe trübenden Schatten vor.

Der erste der vier Abschnitte, die sich nach Grundstimmung und musikalischem Zusammenhang in der Szene unterscheiden lassen, ist von vorwiegend düsterem Stimmungskolorit und zeigt die furchtbaren Seelenqualen, unter denen Ingwelde in ständiger Erinnerung ihrer verbrecherischen That leidet: Die Themen des Geistes und des Schreckens treten zu Anfang in den Vordergrund, machen jedoch alsbald bei Gests liebevoll teilnehmender Frage nach dem Grunde des Grausens dem Ingweldensymbol in der Geige Platz, dem sich dann in der Klarinette Gests eigenes Thema gesellt. Seine Erwähnung der Rachethat, durch die er die Geliebte gewonnen, läßt in Bässen, Horn und Fagott das Rachesymbol wieder erscheinen. Das Motiv Gandulfs gemahnt an dessen Fall. Von neuem bringen Oboe und Geigen das Gestsymbol, doch rasch übernehmen unter grausigem Tremolo der Bratschen die Bässe mit dem Geistersymbol die Führung. Zu furchtbar sind die Erinnerungen, die Ingwelden durch die heimatlichen Stätten beständig wach gehalten werden, „wo Todesweh den Vater traf.“ — Zu dem Geistermotiv tritt bei diesen Worten in Klarinette und Oboe das Gandulfs, kurz darauf lassen Geigen und Oboe das Schwertkampfsymbol zu dem des Geistes treten, um Klaufes Ermordung anzudeuten. Auch das die letztere selbst symbolisierende chromatische Motiv IX

gelangt jetzt in englischem Horn und Fagott wieder mehrmals zur Verwendung.

Gest umschlingt die Erregte liebevoll und sucht durch den Hinweis auf das Schöne, das ihnen das Leben bietet, die düsteren Bilder zu verdrängen. Auch musikalisch werden die düsteren Vorstellungen immer mehr zurückgedrängt. Wohl heftet sich anfangs noch das Geistermotiv an die Worte Gests, doch es nimmt einen immer freundlicheren Charakter an, bis von der Harfe vermittelt, das Liebesthema bei den Holzbläsern erscheint. Dieses, mehrfach mit dem Gandulfthema untermischt, bleibt nun eine Weile im Vordergrund; inzwischen erfahren wir als Ergänzung zur Vorfabel des Aktes, daß der Vater im Sterben noch Gest an Sohnesstatt genommen. Ein Eintritt des vollständigen Ingweldensymbols in den Streichern führt darauf zu einer neuen schönen und ausdrucksvollen Durchführung des Gestthemas in den Klarinetten und Oboen, kurz nachher in der Geige, von der Flöte mit einem Teil des Ingweldenmotivs unterbrochen. Oboe und Geige gehen dann ins Liebesthema über, aus dem sich in einer friedlichen, beinahe verklärten Färbung bei Gests Worten: „Wie wollt' ein Schatten uns trennen? Wie wär' uns ein Schrecken der Tod" noch ein reizvolles thematisches Gewebe von Geistermotiv — in Bässen, Fagotts und Baßklarinette — und Schreckenssymbol — in Klarinette und Fagott wechselnd — entwickelt. Noch ein letztes Mal erscheint das Motiv des Schreckens unter Harfenklängen in Sologeige, Oboe und englischem Horn nacheinander, während die Violoncelli und danach die Bratschen das chromatische Ermordungsmotiv mit Dämpfern andeuten, dann intoniert die Klarinette ein ganz neues, zartes Thema, mit dessen Einsatz ein neuer Abschnitt der Szene beginnt. Es soll das Gattenglück des jungen Paares symbolisieren (XLV, 71). Geigen, Flöte und Oboe nehmen es alsbald auf, während die beiden Singstimmen es einem hinreißend schönen breit und voll ausströmenden Zwiegesang zu Grunde legen, dessen machtvolle Steigerung schließlich mit dem Eintritt der Trompeten und Posaunen von einem Unisonoeinsatz des neuen Themas in den sämtlichen Holzbläsern und dem Horn gekrönt wird.

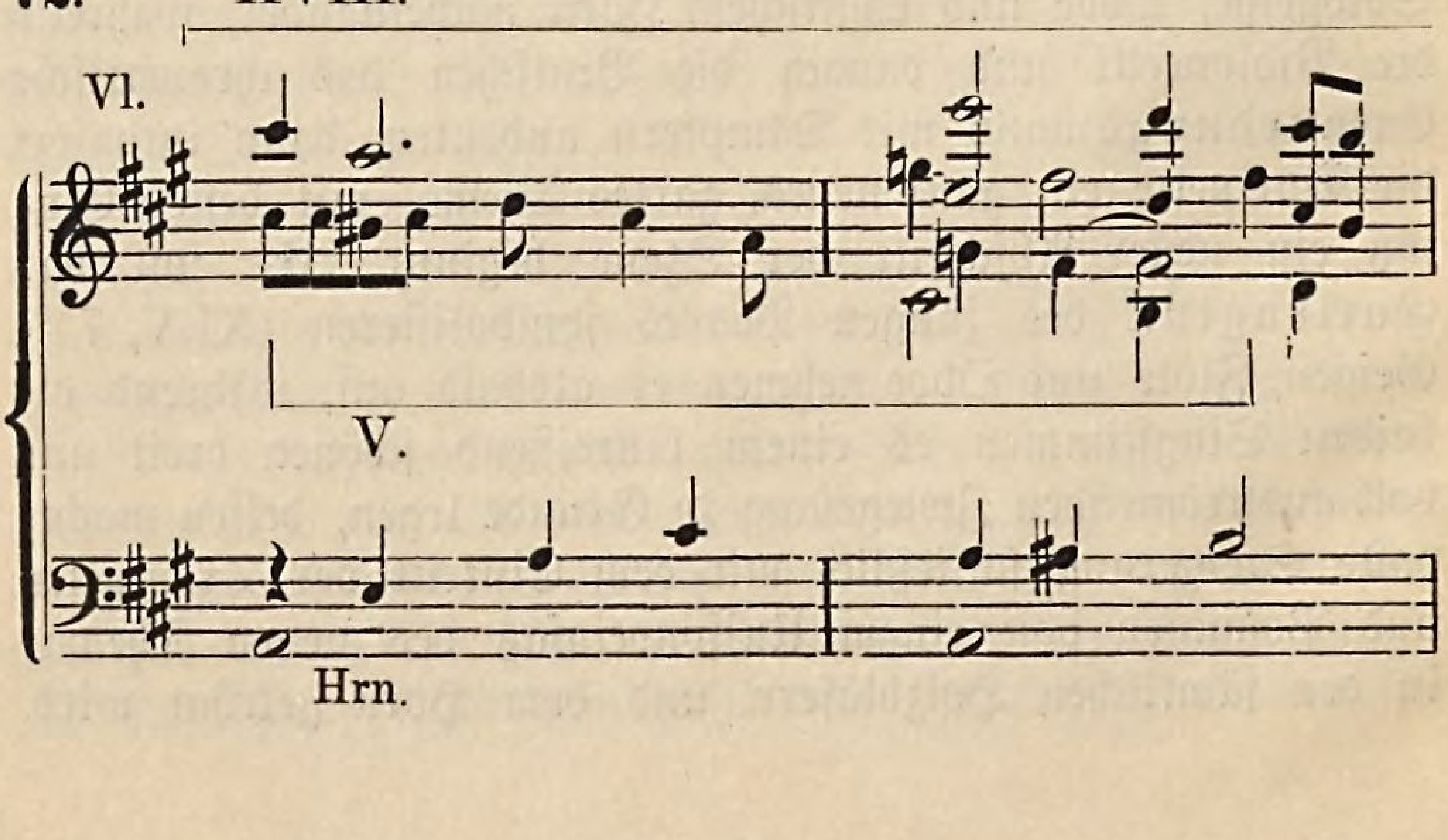
71. XLV. Gattenglück
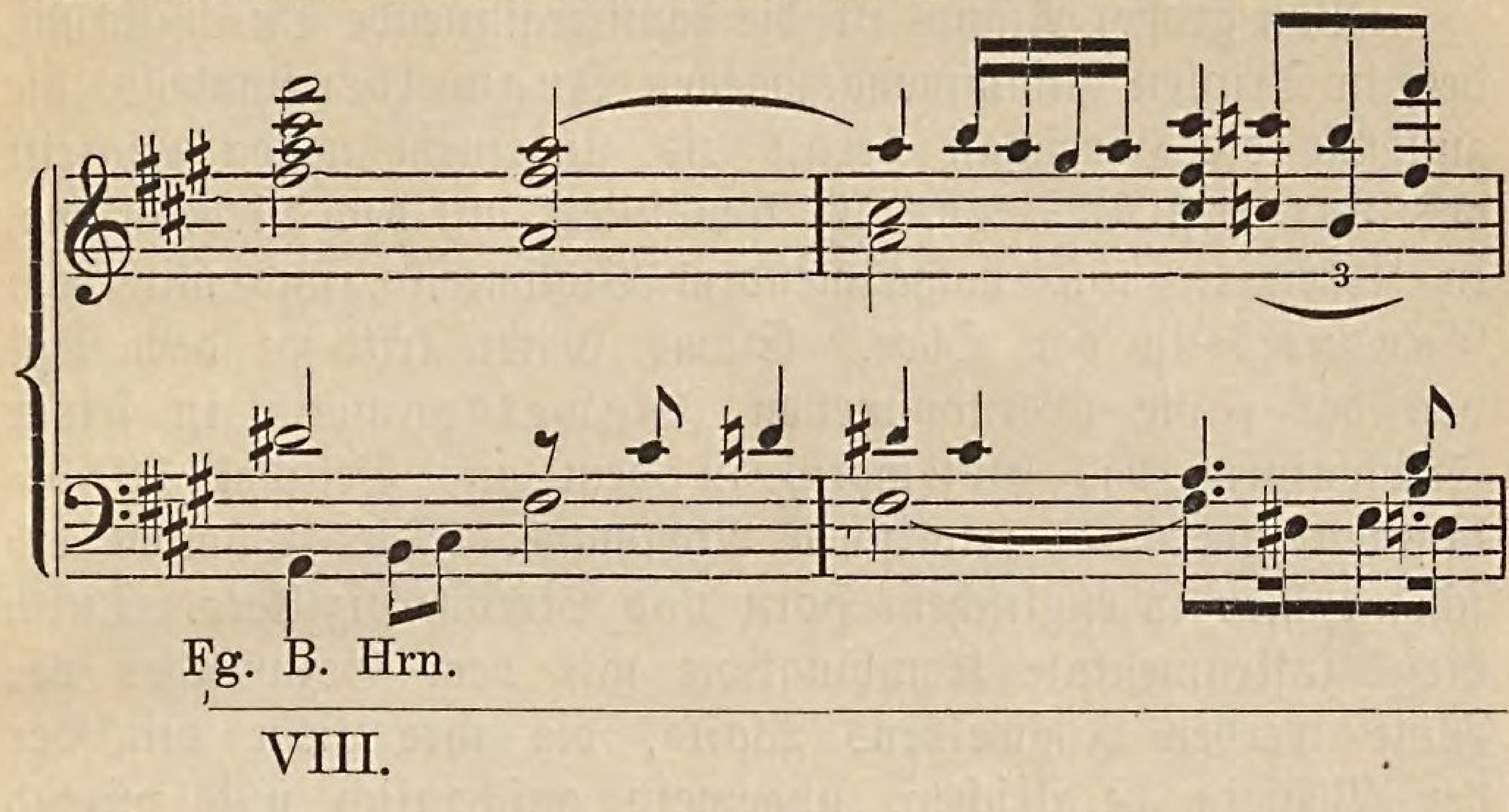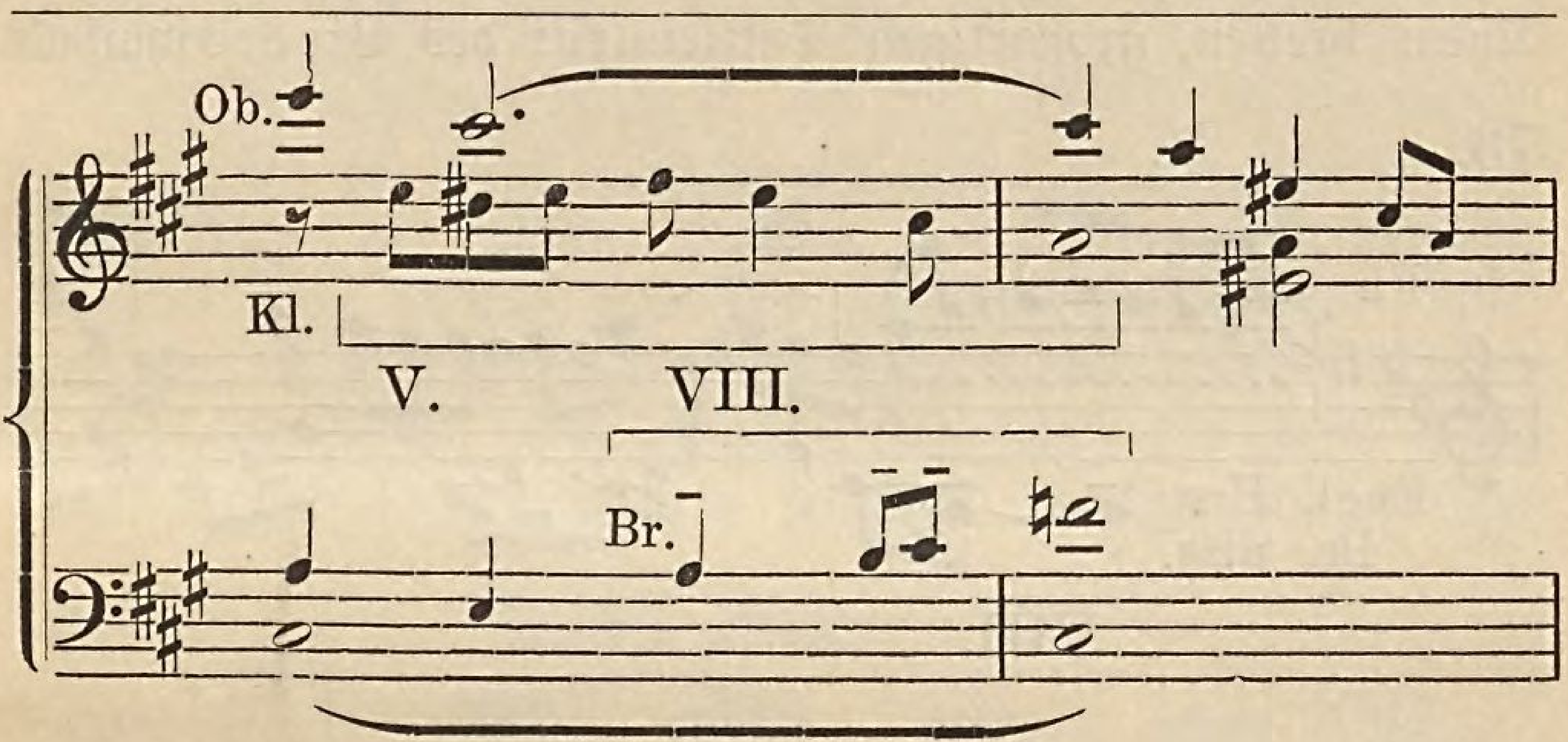


(Kl.-A. S. 136, Z. 5.)

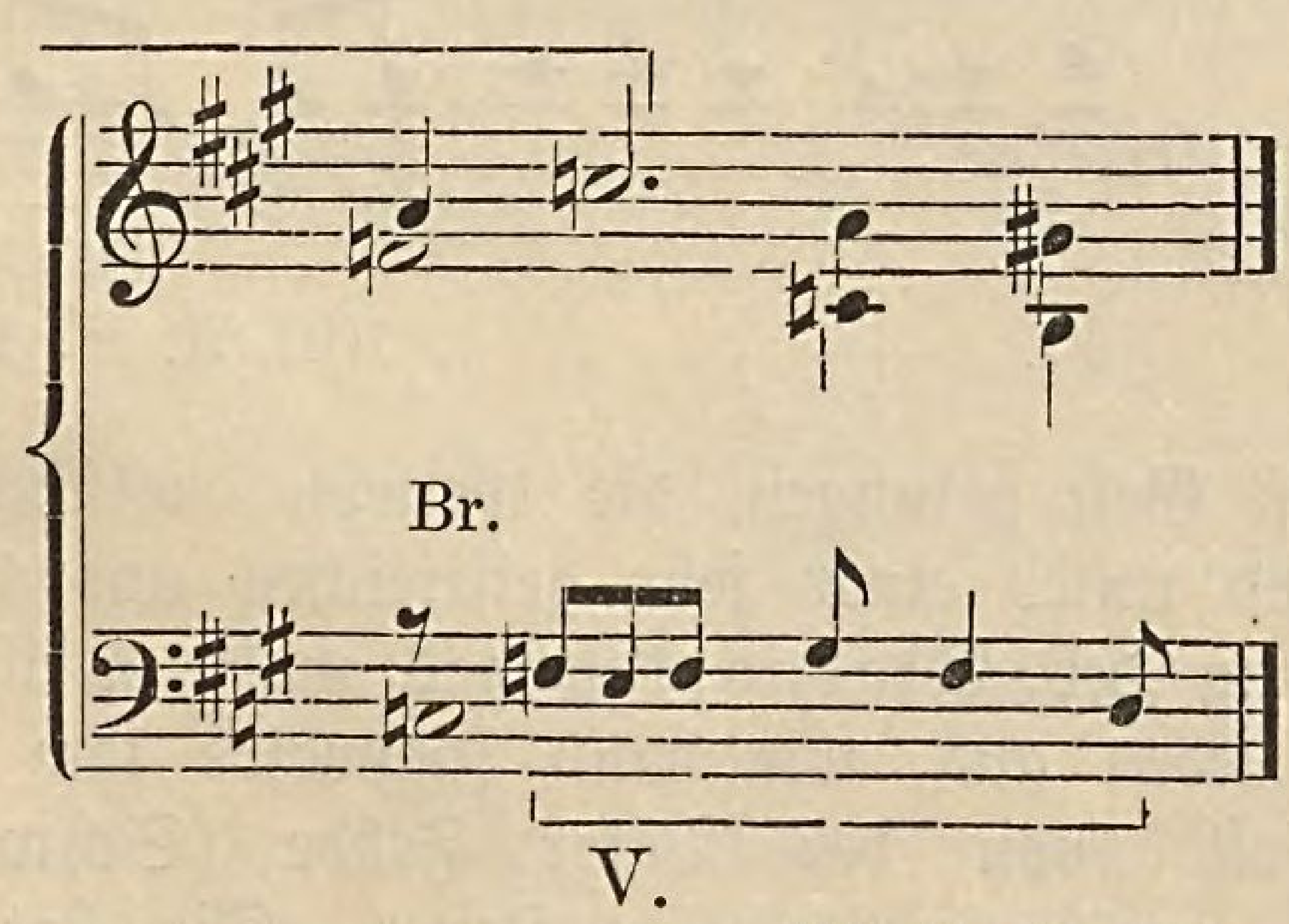
Die innige Umarmung der Liebenden am Schlusse dieses Zwiegesangs findet einen entzückenden musikalisch symbolischen Ausdruck in der Verschmelzung von *Liebesthema* (Geigen), *Ingwelden*- (Bratschen, Violoncelli) und *Gestsymbol* (Baß, Horn und Fagott). (72)

72. XVIII.





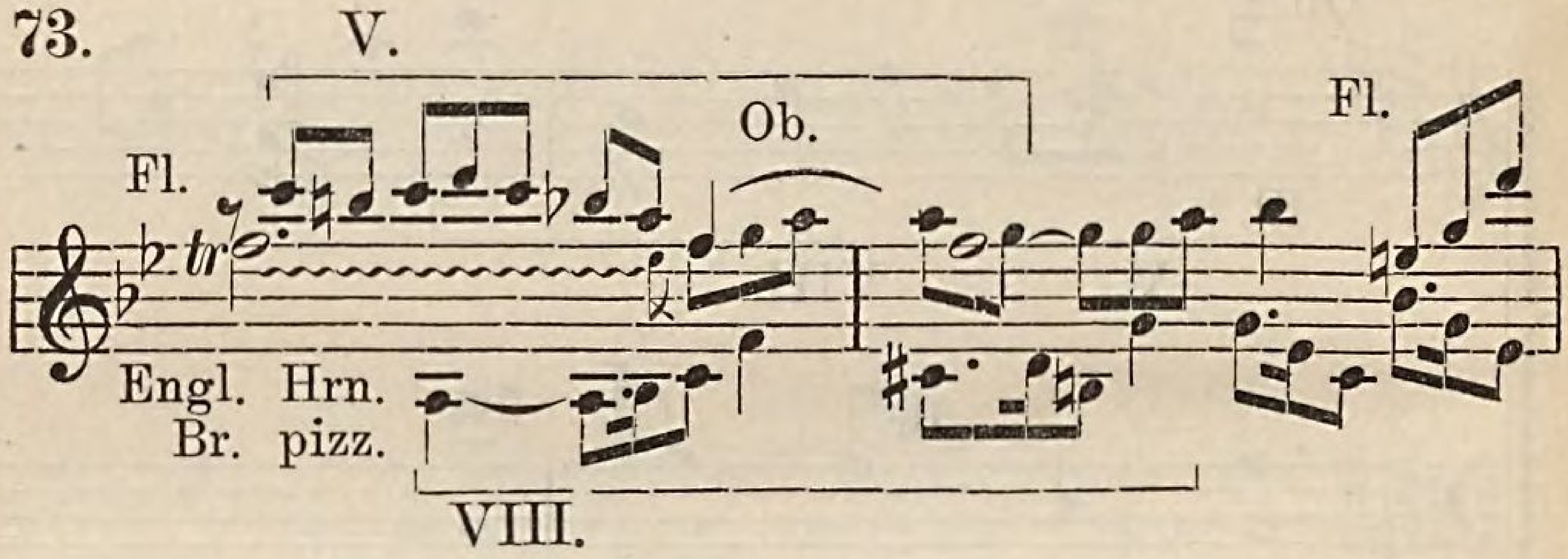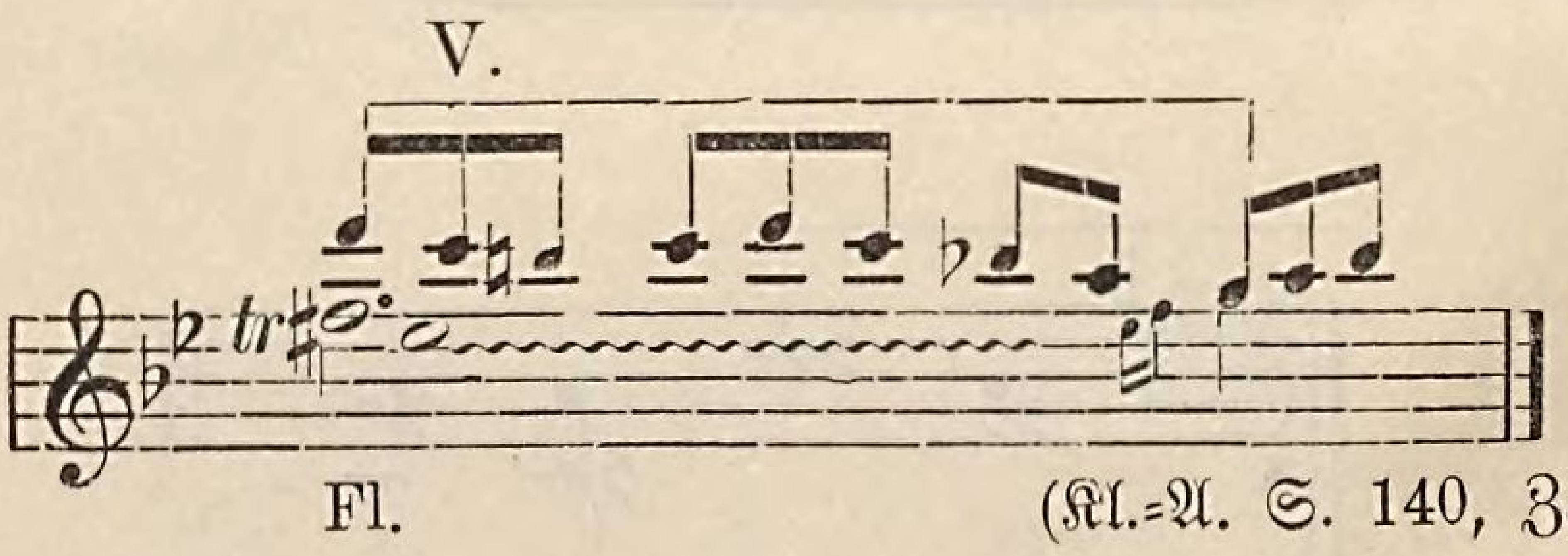




(Kl.-A. S. 138, Z. 3.)

Von großer Anmut ist die dann beginnende Durchführung des in Triolen zusammengezogenen Ingweldensymbols, die zunächst die Herrschaft behält bis zu einem neuen Eintritt des Gattenglück-Symbols, kombiniert mit dem Liebesthema, in Klarinette und nachahmendem Violoncello, und mit dem Gandulfs in der Oboe. Etwas später tritt zu dem jetzt von der Flöte übernommenen Ingweldenmotiv in seiner Triolenform das Gestmotiv in dem aus Beispiel 18 bekannten gleichfalls triolischen Rhythmus. Dies Symbol erscheint hier in englischem Horn und Streicherpizzikato. Durch diese instrumentale Kombination mit dem Gezwitscher der Flöte werden Ingweldens Worte, die ihre Liebe mit der der Vöglein vergleichen, ungemein anschaulich und reizend illustriert (73.). Die entzückende Episode gipfelt dann in einem breiten, großartigen Tuttieintritt des Liebessymbols.

73.



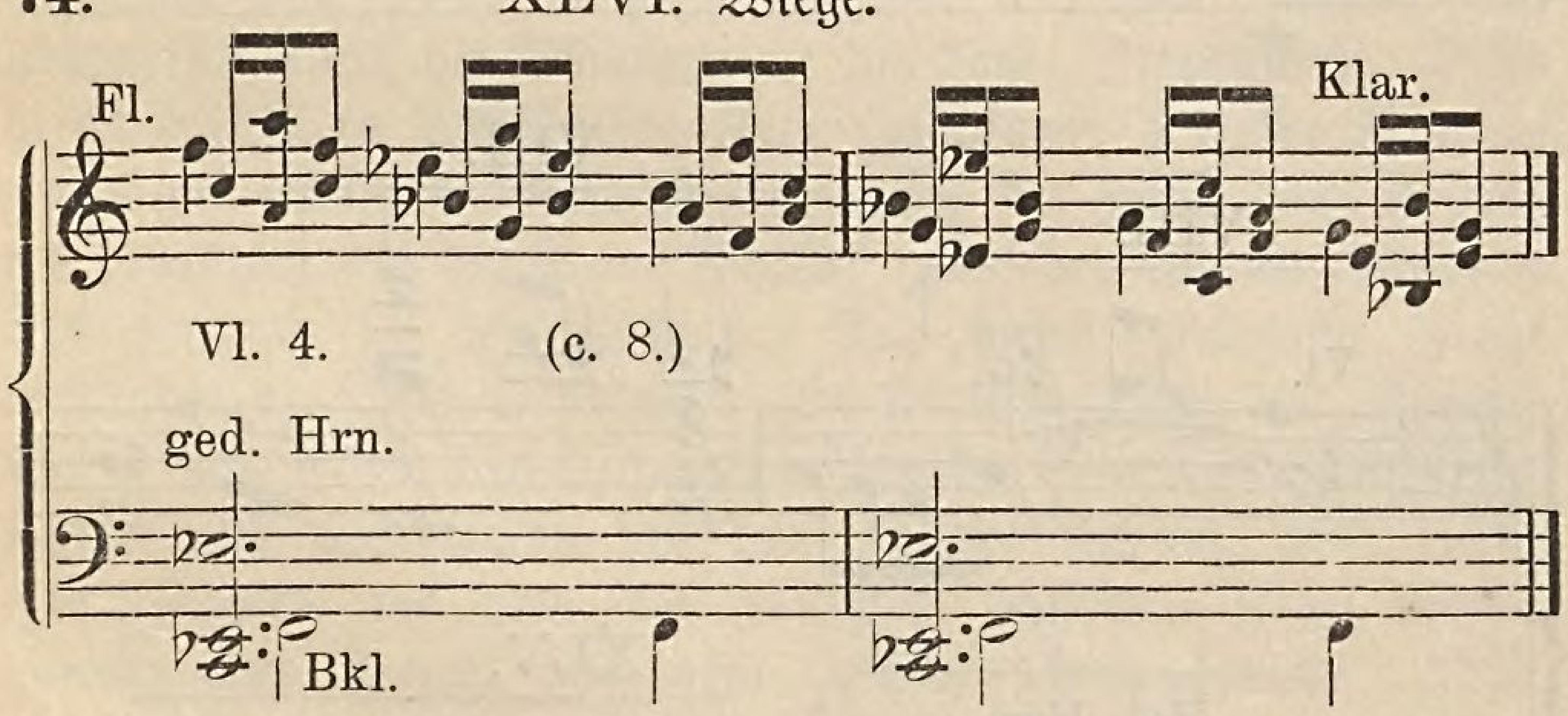


(Kl.-A. S. 140, Z. 4.)

Es ist Gest gelungen, die Geliebte vollständig zu beruhigen und unter einer sehr geistreichen und wechselvollen Durchführung des Gladgardthemas malt er ihr künftiges friedliches Leben aus, wie dann Ingwelde ihm des abends erzählen soll „von der Väter Fehde (Schwertkampfmotiv) aus grauer grimmiger Zeit.“ Sie hat inzwischen

unwillkürlich nach der Düne hinausgeblickt, und plötzlich schlägt ihre Stimmung wieder um; von neuem erfaßt sie das Grausen, da sie wieder die Gestalt des Erschlagenen mit klaffender Wunde zu erblicken geglaubt. Nur die Motive des Entsetzens, in ganz selbständiger Durchführung, und dann auch des Geistes beherrschen diesen nicht sehr umfangreichen dritten Szenenteil, zu dann der Schluß der Szene wiederum in scharfem Kontrast steht: Ingweldens Erregung läßt wieder nach, aber während das Ingweldenmotiv zu einer lebhaften Steigerung verwendet wird, fleht sie den Gatten leidenschaftlich an, sie in eine andere Gegend zu führen. Dieser ist selbst des Rachekampfes müde und sehnt sich, statt des ewigen Schwertgeklirres Wiegenlieder zu hören. Das Liebessymbol, mit dem Gladgardmotiv im Streichorchester kombiniert, leitet seine Antwort ein; nachdem auch das Symbol des Schwertkampfes mehrmals bei den Bläsern erschienen ist, führt zuerst die Baßklarinette ein sehr zartes, schwebendes Motiv ein, das, nach einander von Flöten, Klarinetten, Fagotten und endlich von den gedämpften Bratschen übernommen, in sehr diskreter Anschaulichkeit das sanfte Schaukeln der Wiege (XLVI, 74) andeutet und somit für Gests Sehnsucht nach Vaterfreuden ein überaus sinniger musikalischer

74. XLVI. Wiege.
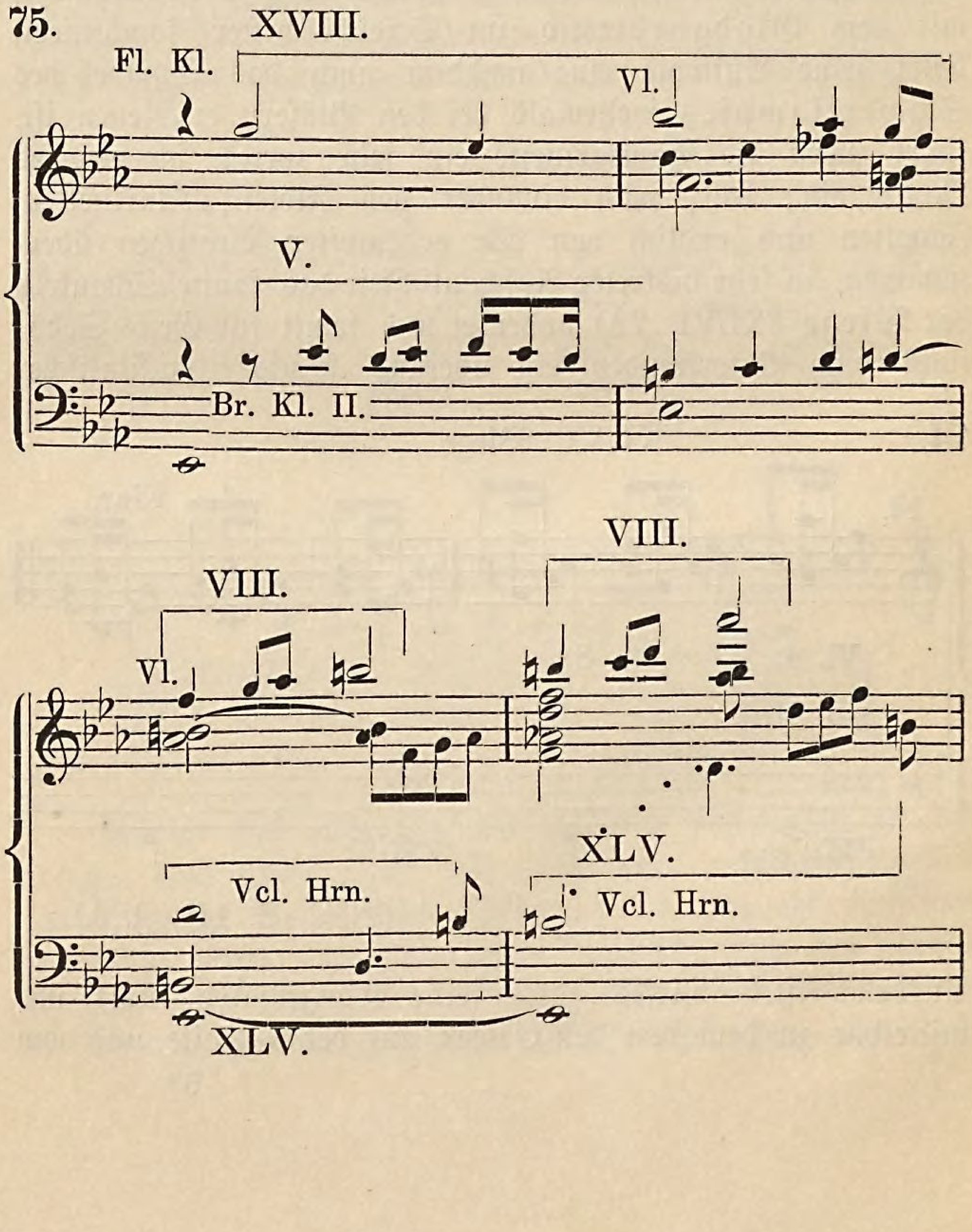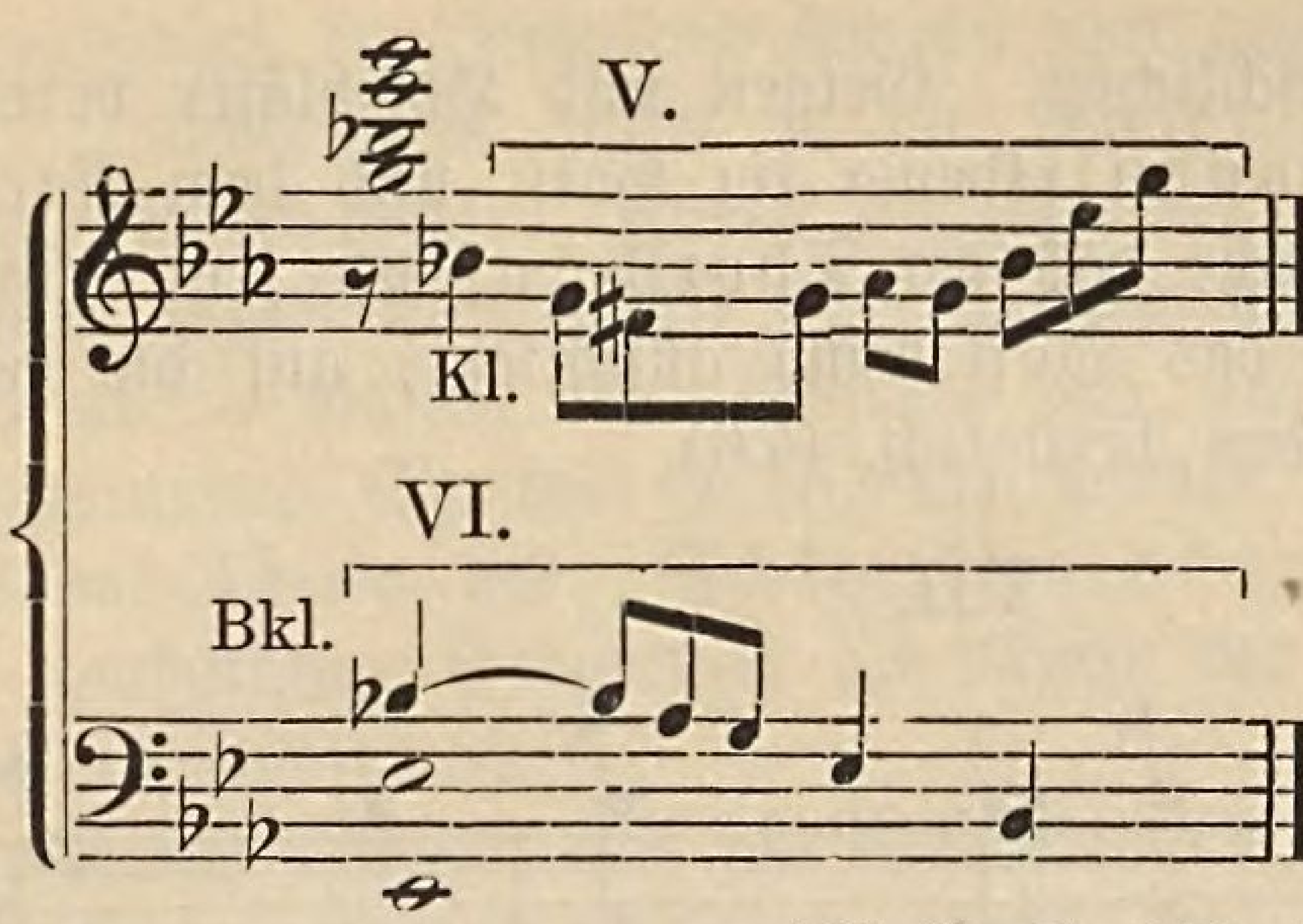


(Kl.-A. S. 148, Z. 3.)

Ausdruck ist. Dieses zarte feine Tongemälde führt unmittelbar zu dem von den Geigen auf der G-Saite und vom

Horn gebrachten Thema des Gattenglücks (XLV) zurück, das alsbald an Oboe und Klarinette übergeht. Gest willigt ein, mit Ingwelden sich eine neue Heimat zu suchen; nur einmal noch wollen sie „der Minne seligen Traum auf heimischem Grunde, in Gandulfs, des Alten, Haus" träumen. Das Liebesthema in Flöte und Klarinette, kombiniert mit Ingweldens Motiv in Bratsche und zweiter Klarinette, dann das Gattenglück-Symbol in Violoncell und Horn, vereinigt mit dem Anfang von Gests Thema in den Geigen, endlich das Ingweldensymbol in der Klarinette zu dem Gandulfs in der Baßklarinette geleiten das dem Hause zuschreitende Paar. (75.)

75.
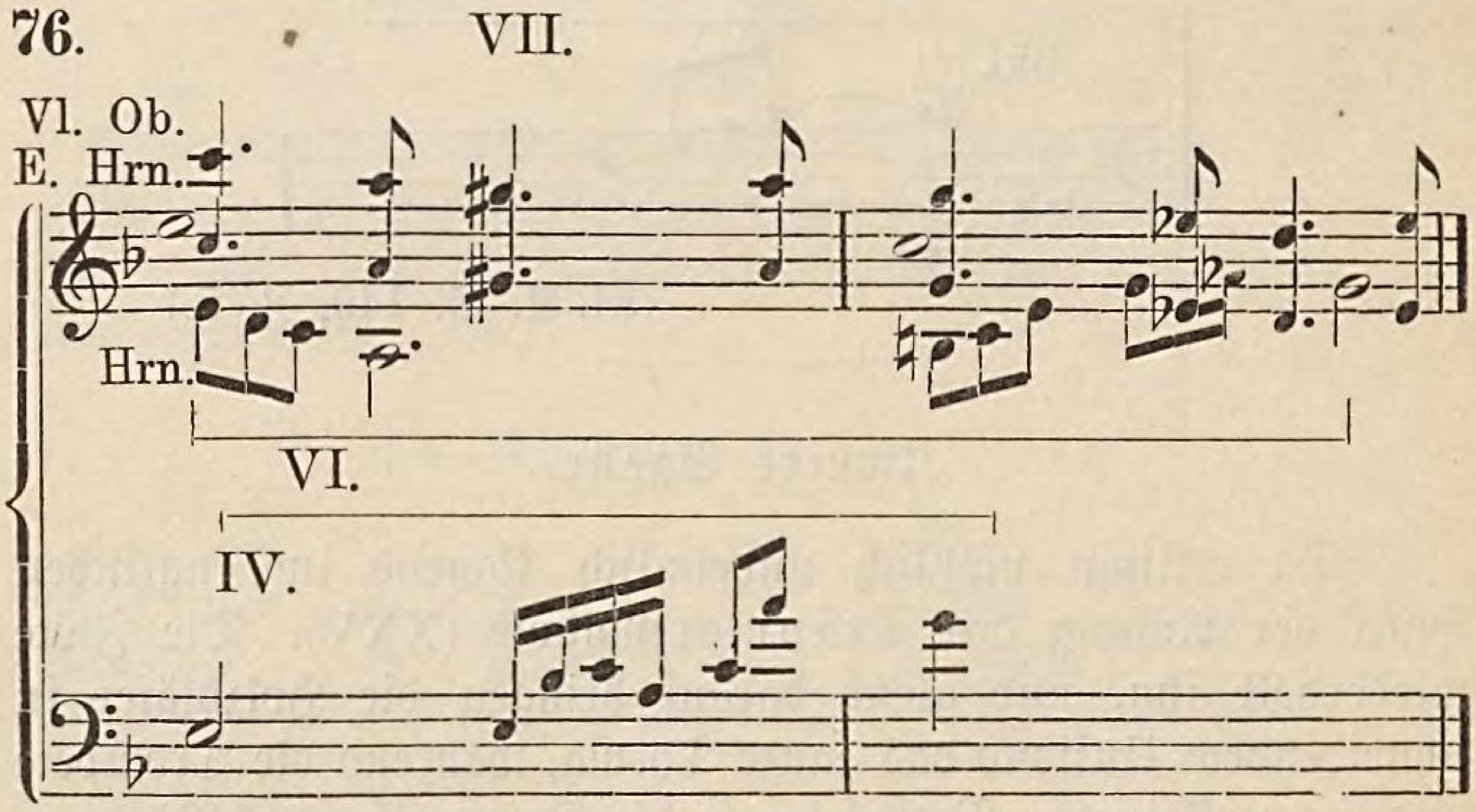




(Kl.-A. S. 149, Z. 5.)

Zweite Szene.

Da erklingt plötzlich unheimlich klagend im englischen Horn der Anfang des Träumersymbols (XXV). Die Flöte wiederholt ihn, und gleich darauf bringen die Holzbläser in schneidendem Unisono das ganze Thema, während die Trompete und, in verkleinerter Nachahmung, die Geigen ihm das Rächerthema gegenüberstellen. Durch schaurige Posaunenharmonieen heulen Fagott und Baßklarinette das Geistermotiv, und während die Posaunen und sämtliche Holzbläser die grausige Grundharmonie von XXXVII (vgl. Beispiel 61) hören lassen, tönt schauerlich durch die Dämmerung der Ruf „Ingwelde!“ Diese bricht entsetzt in des Gatten Arm zusammen, Klauses Stimme zu hören meinend. Aber Bran war's, der grell vom Abendrot bestrahlt, auf der Düne sichtbar geworden ist, die blinkende Axt drohend in der Rechten. Auf Gests unwirsche Frage verkündet er seine Sendung, „als Klauses Bote mit Klauses Braut einsam den schrecklichen Erbstreit der Schuld zu schlichten.“ Oboen und Klarinetten mit dem Rächersymbol, dann Bässe und Fagotts mit dem des Geistes begleiten seine Worte, Hörner und Fagott mit dem Schwertkampfmotiv, sowie gleichzeitig die Geigen mit dem Fackelsymbol weisen näher auf die Schuld hin. „Thörichter Thorsteinsknecht“ schilt Gest ihn, während die Oboen sich ihrerseits über die Thorsteinsippe mit höhnender Verkürzung von VII lustig machen. Gest erachtete allen den Groll durch Gandulfs und Klauses

Fall für geschlichtet. Geigen und Holzbläser vereinigen hier mit dem Gandulfthema im Horn und dem Klausesymbol in der Bratsche das der Thorsteinsippe, an das die Klarinette sofort das Gestthema anschließt, auf die des Friedens sich Freuenden bezüglich. (76)



(Kl.-A. S. 151, Z. 4.)

Was die beiderseitigen Sippen betrifft, so stimmt Bran ihm vollständig bei, doch ihn und Ingwelden binden „Weibesmord und Mannesrache mit unentfliehbarem Fluch." Baßklarinette und Bässe bringen an dieser Stelle wieder mehrfach das Geistermotiv, die Geigen das des Schreckens.

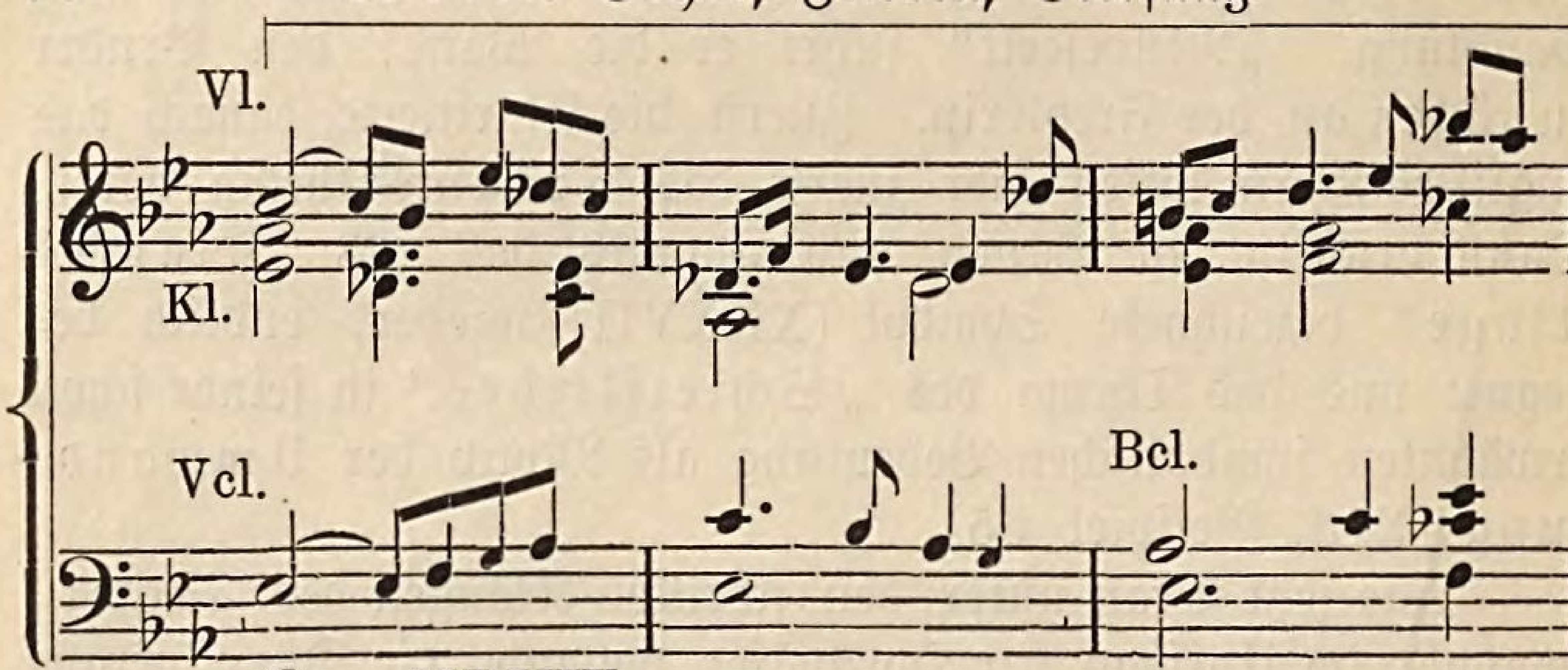
Mit dem vergrößerten Träumersymbol der Bläser, zu dem sich in der zweiten Hälfte Horn und Violoncelli mit dem Rächer-, Flöten und Klarinetten mit dem Schreckensthema gesellen, wendet sich nun Bran an die Entsetzensgelähmte: „Blick auf des Bruders sühnenden Erben." Mit dem Skaldensymbol in Geigen, Flöten und Horn fleht Ingwelde um Frieden, Gest hingegen fährt ihn, sein Schwert ziehend, heftig an und will ihn als frevlen Friedensbrecher fortweisen. Musikalisch treten dabei besonders das Gestthema in seiner scharf rhythmisierten Triolengestalt, von der Trompete vorgetragen, das Gandulfthema in Geigen und Flöten, sowie in Horn, Trompete und Holzbläsern das Motiv des Schwertkampfes hervor. Ganz in Ingweldens Anblick

verloren, verkündet der Jüngling die mit ihm geschehene Umwandlung. „Neubeseelt“ führt er die Waffe, den Bruder zu rächen an der Frevlerin. Zuerst die Klarinette, danach das englische Horn lassen hier zuerst das Träumerthema hören. Dann erscheint in Bässen und Fagotts das als „Klauses Klage“ bezeichnete Symbol (XXXVII) wieder, endlich begegnet uns das Thema des „Schleifliedes“ in seiner schon erwähnten symbolischen Bedeutung als Motiv der Umwandlung (XLI, Beispiel 65).

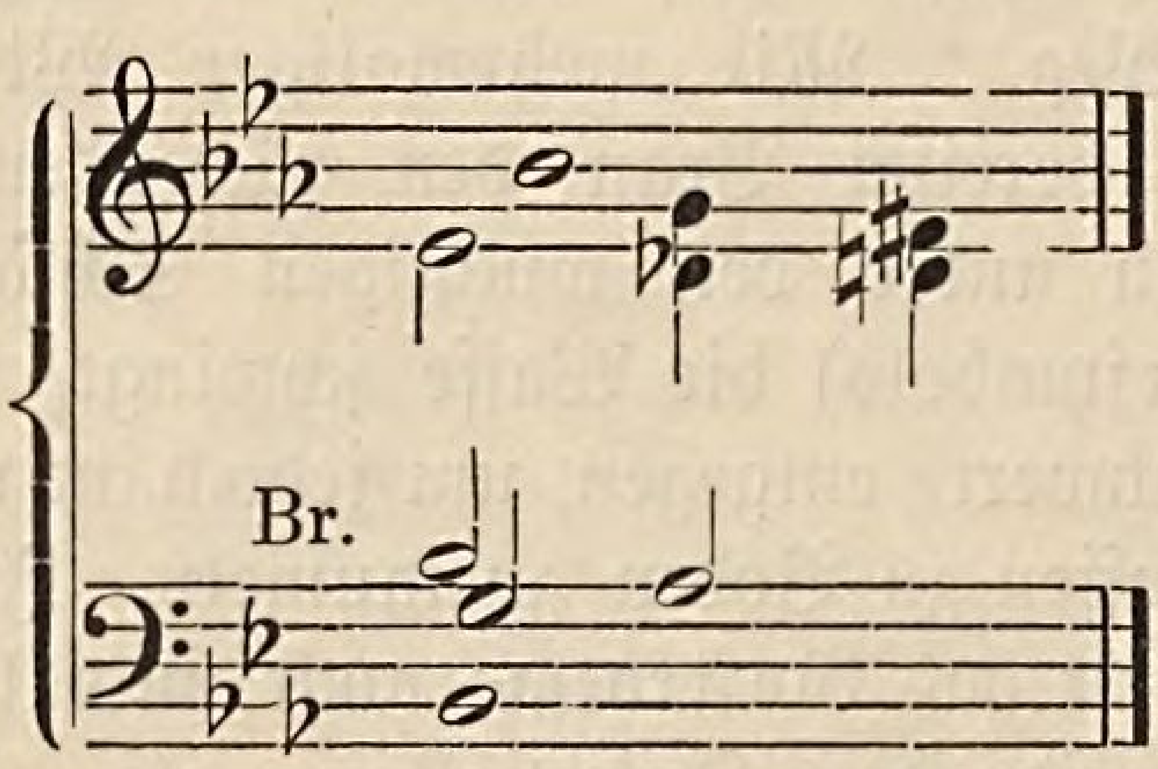
Wie jetzt Bran unter den schrillen Klängen des Rächersymbols im Unisono der Holzbläser vollends die Düne herabschreitet, vertritt Gest ihm, indem die Bässe sein Motiv bringen, den Weg. Mit mehrmaliger Wiederholung des Geisterthemas bereitet Bran den rächenden Axthieb vor; während er dann unter den wuchtigen Schlägen des Axtthemas (Rächersymbols) die Waffe schwingt, stürzt Gest ihm mit gezücktem Schwerte entgegen, um jedoch im nächsten Augenblick tötlich getroffen zu Boden zu taumeln. In Hörnern und Streichern erscheint das Gestthema noch einmal in der Triolengestalt und schneidenden Intervallen, als tieferschütternder Schmerzensschrei des ganzen Orchesters erklingt das Liebesthema. Ingwelde sinkt an der Leiche zusammen, während Bran tief ergriffen den Treuen beklagt, dem er den Liebestod neidet. Das Fagott mit dem Gestthema, darauf das Symbol des Gattenglücks in den Geigen, und in den Flöten das der Wiege, ferner das Träumersymbol (Trompete und Posaune) noch zweimal, in Klarinette und dann Oboe, das Gests, endlich das der Totenfahrt in Flöten, Oboen, Klarinetten und Hörnern begleiten die Worte des trauernden Bran.

Dieser sendet seine durch den Waffenlärm herbeigerufenen Mannen mit der Leiche des Gefallenen nach der Burg, wo sie in friedlichem Verein mit den Gladgardern die Totenfahrt (III in Trompeten und Posaunen) für den Tapfren rüsten sollen. In diesem Zusammenhang tritt in den Geigen noch ein neues, ungemein ausdrucksvolles Symbol (XLVII, 77) auf, den nahen Frieden, Sühne und Erlösung verkündend.

77. XLVII. Sühne, Frieden, Erlösung.



XLVIIb.



(Kl.-A. S. 157, Z. 5.)

Während der Aufbahrung der Leiche setzt über einem dumpfen Orgelpunkt der Hörner und einer Art Kontinuo der Kontrabässe dreimal das Gestthema ein; die beiden ersten Male, in Violoncello bezw. Bratsche geht es ins Gladgard-motiv (VI) über, das dritte Mal dagegen, wo die Geigen es bringen, erklingt es vollständig, während das englische Horn einen Teil des Liebessymbols dagegen stellt. Dann treten das Gladgard-Thema und das Symbol des Gattenglücks noch einmal zusammen, in Klarinette und Baßklarinette. Die Dreiklänge von Es-dur und B-moll in Posaunen und Trompeten, dem Todesmotiv (III) entstammend, schließen die kurze Trauermusik.

Dritte Szene.

Die Dunkelheit ist inzwischen vollends hereingebrochen. Das Rächerthema in englischem Horn und Fagott leitet zu der

bewegten dritten Szene über. Bran schickt sich an, die seiner noch harrende „härteste That," das eigentliche Rächeramt, zu vollstrecken. Das Fagott mahnt ihn zweimal mit dem auf halbe Dimensionen zusammengezogenen Geistersymbol. Aber im Augenblick, als Ingwelde unter den Klängen des Rächerthemas der rächende Streich treffen soll, bricht der Mond durch das Gewölk und küßt mit seinen Strahlen die Züge der noch immer leblos Liegenden. Im Orchester beginnt ein wundersames, zauberhaftes Schimmern und Leuchten und Glitzern von Harfe, Flöten, Klarinetten und den mehrfach geteilten, in höchster Lage tremolierenden, gedämpften Streichern. Zweimal läßt eine Gruppe der Geigen das Ingweldenthema in der dreigestrichenen Oktave hören. Bran fühlt sich wieder völlig in dem alten Bann ihrer Schönheit und ihres Liebreizes, wieder faßt ihn das brennende Sehnen. Geigen und Flöten mit dem Thema des Liebeszaubers, dann Horn, Klarinette und Flöte mit dem des Schmachtens, das gleich darauf von den übrigen Holzbläsern aufgenommen wird, interpretieren seine Empfindungen, während das Flimmern fortdauert. Die Axt entgleitet seiner wie gelähmt niedersinkenden Hand, sein Arm umschlingt zagend den Nacken der Bewußtlosen. Da, als sein Mund sehnsüchtig den ihren suchen will, schallt schaurig durch die Nachtluft Klauses Stimme mit dem gespenstischen Mahnruf: „Bruder Bran, achte des Eides." Hier verleiht die Instrumentation, Posaunen, gedämpfte Hörner und Trompeten, dazu das von Paukenschlägeln ganz leise wirbelnd gerührte Tamtam mit seinem schauerlichen Zischen dem ganzen einen Klangcharakter, der an kalten Angstschweiß denken läßt. Der Geisterstimme furchtbarer Klang entweckt Ingwelde ihrer Ohnmacht, und emporschreckend sucht sie, Bran für den Gatten haltend, in seinen Armen Schutz. Mit Entsetzen reißt sie sich jedoch los, als ihr das Geschehene wieder zum Bewußtsein kommt. Bran vertröstet die um ihren Gatten Jammernde auf den nahen Zeitpunkt, wo „der Rächer wieder zum Sänger ward", und sie den Entrissenen wiedersehen werde „in der Seegötter goldenem Saal, vom Leide der Schuld gelöst." Bratschen, Oboen und Klarinette mit Brans Heldenmotiv (XLIV), ferner Streicher mit dem Rhythmus

des Seefahrtmotivs, endlich Geigen, Horn und Flöte mit dem Skaldensymbol begleiten seine Worte. Ein neuer Einsatz des letzteren in Oboe und Klarinette vereinigt sich mit dem Ingweldenmotiv der Geige. Zweimal ertönt nun in der Klarinette das Symbol des Gattenglücks. Inbrünstig fleht Ingwelde um den erlösenden Schlag, der allein ihr Frieden bringen könne. Das mehrmals auftretende Ingweldenmotiv, sowie das des Rächers führen eine kurze Steigerung aus, die Geigen, Bratschen und Horn ff mit dem Ingweldenthema abschließen.

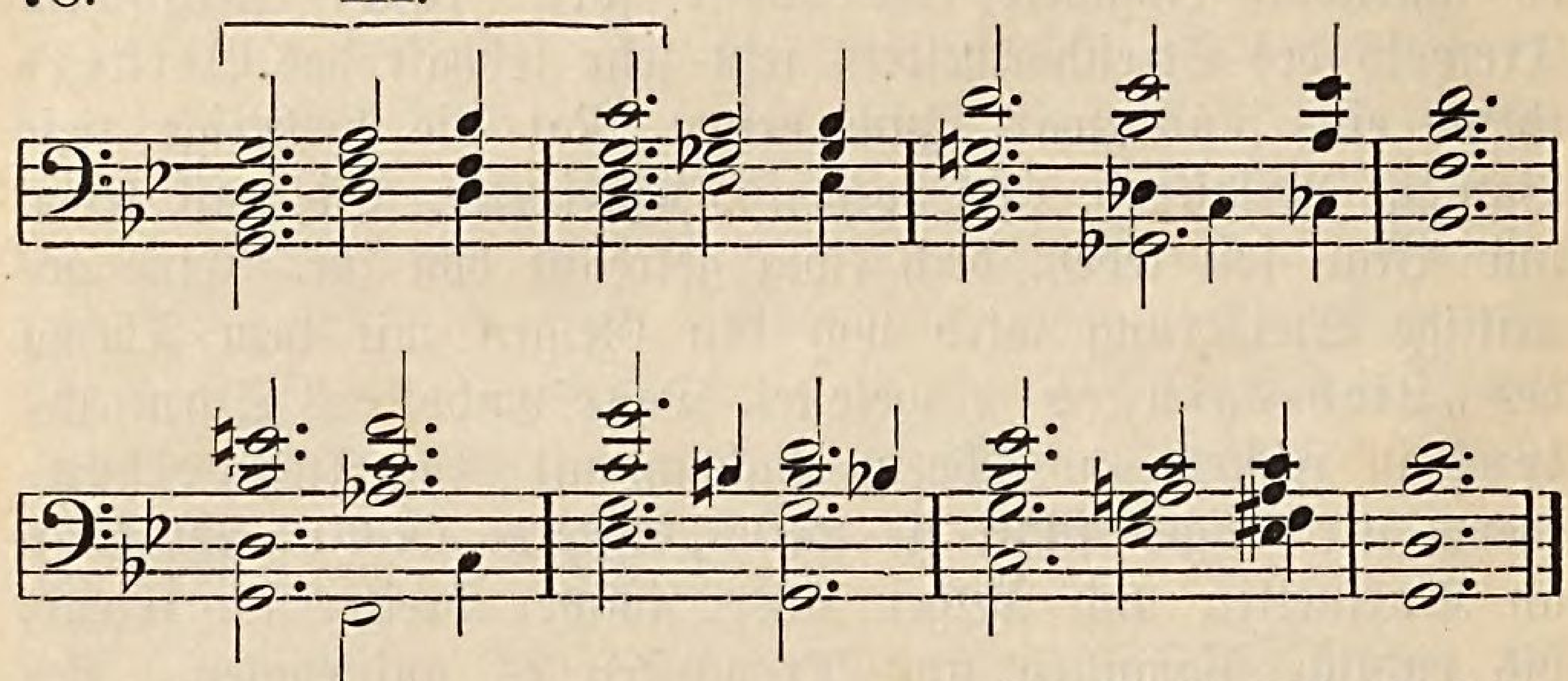
Der Zauber ihrer Schönheit lähmt dem Jüngling die Kraft; das Skaldenthema und alle auf seine Liebe bezüglichen Symbole erscheinen wieder, zuerst das des Schmachtens, in Klarinette, Bratsche und Violoncello nachahmend, dann in den Geigen das von mir als „Liebesgruß" gekennzeichnete Symbol XXXVI, endlich nach zweimaligem Flöteneinsatz des Ingweldenmotivs auch das des Liebeszaubers, von Oboen und Geigen gemeinsam gebracht. Auch diesen Zauber, dessen Bann den Jüngling umschlingt, vermag der Tod nur zu lösen. Bran reicht Ingwelden die Axt und bietet ihr — als Sühne für den erschlagenen Gatten — sein Haupt, in der Hoffnung, dem Widerstreit zwischen seiner Liebe und der grausamen Rächerpflicht so entfliehen zu können. Nach einer leidenschaftlichen Steigerung mit dem Thema des Liebeszaubers ergreift Ingwelde die dargebotene Waffe unter schwerem innerem Kampf. Ob ihr der Tod Brans wohl Frieden und Erlösung brächte? Mit dem Thema der Sühne schildert ihr Bran, vor ihr kniend, wie er dann im Göttersaale mit Gest vereint gasten werde, indessen sie Tag und Nacht Klaufes klagender Ruf (XXXVII) verfolgen wird. Sie läßt bei dieser Schilderung die Waffe wieder sinken. Doch Bran fleht weiter um Erlösung von der Qual, und die Versuchung, Gest zu rächen, ist groß für die Verzweifelte. Unter einer rapiden, aus dem Ingweldenmotiv hervorgegangenen Geigenpassage rafft sie sich endlich auf und schwingt die Axt, während die Geigen das Axtthema mit dem stark verkleinerten Geistersymbol in Horn, Fagotts und Bässen kombinieren. Plötzlich ertönt aufs Neue der Geisterstimme furchtbarer Mahnruf,

da schleudert Ingwelde die Waffe fort. Unter energischem Tremolo des Streichorchesters setzt sehr lebhaft das Geisterthema ein, und zwar, zum ersten Mal die bisherige tiefe Baßlage verlassend, in Oboen und Klarinette. Sie will leben und Bran soll leben, doch ewig getrennt von ihr. Eine gewaltige Steigerung wird von den Geigen mit dem Thema des „Liebesgrußes" eingeleitet. Das Symbol des Schmachtens in Flöten und Oboen, zugleich mit dem Ingweldenthema der Geigen führt sie weiter, ersteres Motiv geht dann an Klarinetten und Geigen über, immer breiter auftretend, bis endlich Posaunen und Trompeten es aufnehmen. Beruhigend bringen die Hörner den Liebesgruß, englisches Horn und Klarinette setzen ihm von neuem das Motiv des Schmachtens entgegen. Geigen und Violoncelli wiederholen diese Kombination. Nachdem darauf erst die Flöten — im Klavierauszug S. 169, Z. 2 steht irrtümlich „Klarinette" angegeben — dann die Streicher das Träumersymbol gebracht, beginnt zunächst ein kurzer Zwiegesang. Beide werden sich ihrer Wahlverwandtschaft bewußt, werden inne, daß ihnen die Norne ein einzig Lebenslos gewoben, daß sie „ein Wesen in Zwei gebannt" sind. „Einzig auf ewig, wieder verbunden, webt uns beiden die dunkle Schuld den Tod." Doch die Axt vermag keines von ihnen zum erlösenden Schlage zu führen. Eine neue Steigerung beginnt, deren Material Ingweldenmotiv und Liebeszauber bilden. Da ertönt nochmals Klauses mahnender Ruf, und in einem neuen, mit dem Thema des Schmachtens steigernden Zwiegesang rufen beide die Nornen an, ihnen den Weg zu weisen, „daß Liebe lösche des Schicksals Schuld und Tod der Liebe Leid!" Mehrmaliger steigernder Einsatz des Ingweldenmotivs in Geigen, Oboen und Klarinetten leitet zur vierten Szene über.

Vierte Szene.

Von einem Posaunenchor hinter der Szene begleitet, erklingt jetzt aus der Ferne der Gesang der Mannen, die Gests Leiche den Elementen übergeben. Das feierliche „Nornenlied" (XLVIII, 78), das sie singen, ist unverkennbar aus dem

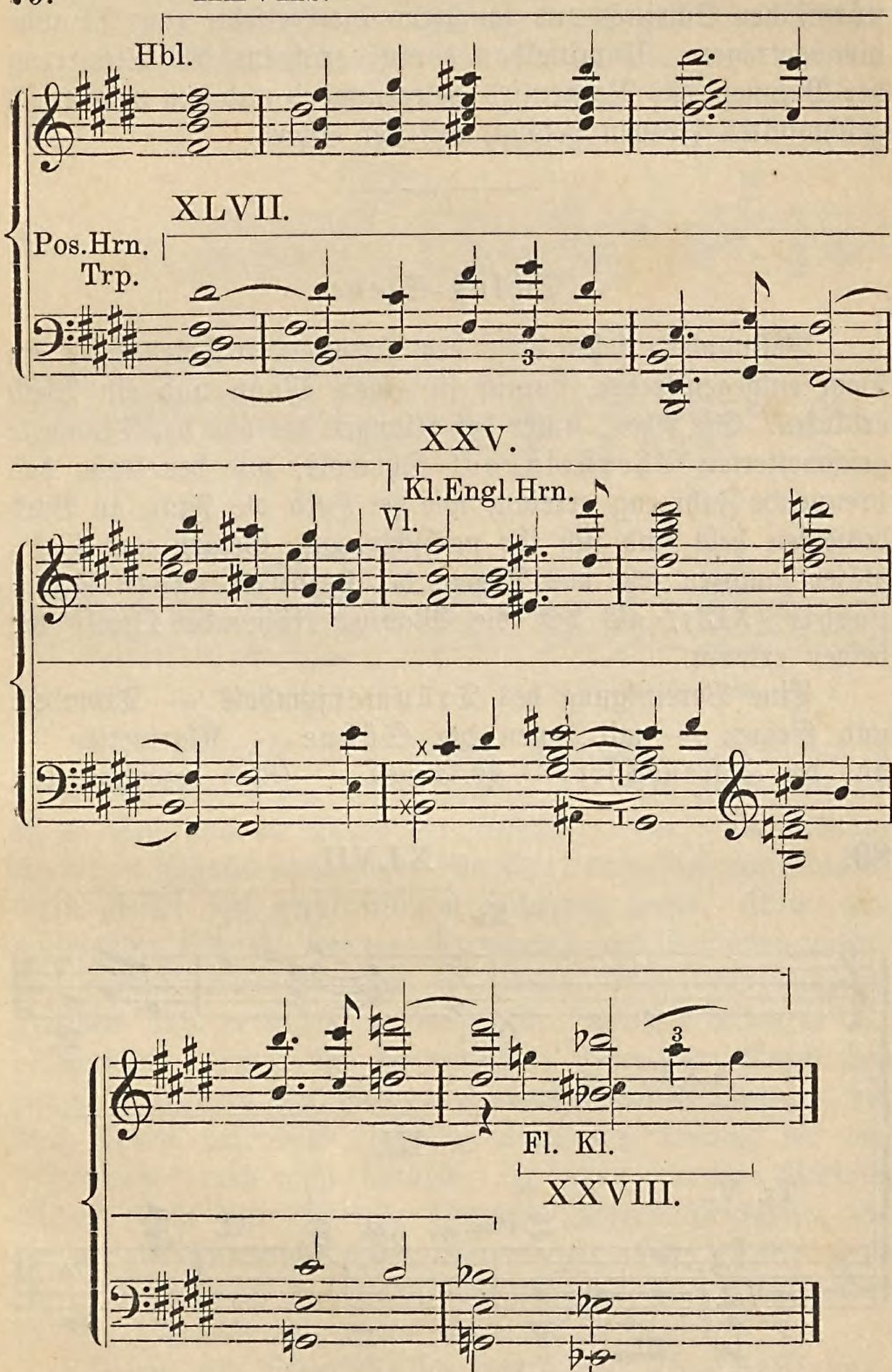
78. III.



(Kl.-A. S. 174, Z. 3.)

Symbol der Totenfahrt hervorgegangen. Bran erkennt sofort in den weihevollen Klängen ein Zeichen, das ihnen die Nornen geben: „Das weiset uns beiden den Weg." Während der dritten Zeile des Gesanges erklingt in den Violoncelli das Symbol der Sühne. Bran späht nun von der Düne aus in die See. Das Thema Gests ertönt noch einmal in den Geigen. Die zweite Strophe des Nornenliedes schließt das Sühnemotiv in Trompete und Flöten. Während die Geigen sehr lebhaft das Ingweldenthema und darnach das des Träumers intonieren, verkündet Bran der Geliebten seinen Entschluß, mit ihr das brennende Totenschiff zu besteigen und so sich auf ewig mit Gest zu vereinen. Das Motiv des Liebesgrußes tritt hier in dreiteiligem Rhythmus in Horn und Oboe hervor. Das breit hinströmende Thema der Totenfahrt in den Holzbläsern führt dann den letzten kurzen begeisterten Zwiegesang des sterbensfreudigen, der Erlösung nahen Paares ein, den Geigen, Bratschen und Violoncelli mit dem ausdrucksvollen Sühnesymbol in seinem vollen Umfang begleiten. Daran schließen sämtliche Holzbläser unisono das Ingweldenthema an, worauf eine dem Sühnethema entstammende Streicherpassage einen mächtigen triumfierenden Posaunen- und Hörner-Einsatz des S ü h n e m o t i v s vorbereitet, bei dem das gewöhnliche Begleitungsthema in die Oberstimme, Holzbläser und Geigen, verlegt erscheint. Mit der zweiten Hälfte des Themas vereinigen Geigen, Klarinetten und englisches Horn das T r ä u m e r thema, zu dem endlich noch das

79.



(Kl.-A. S. 180, Z. 1.)

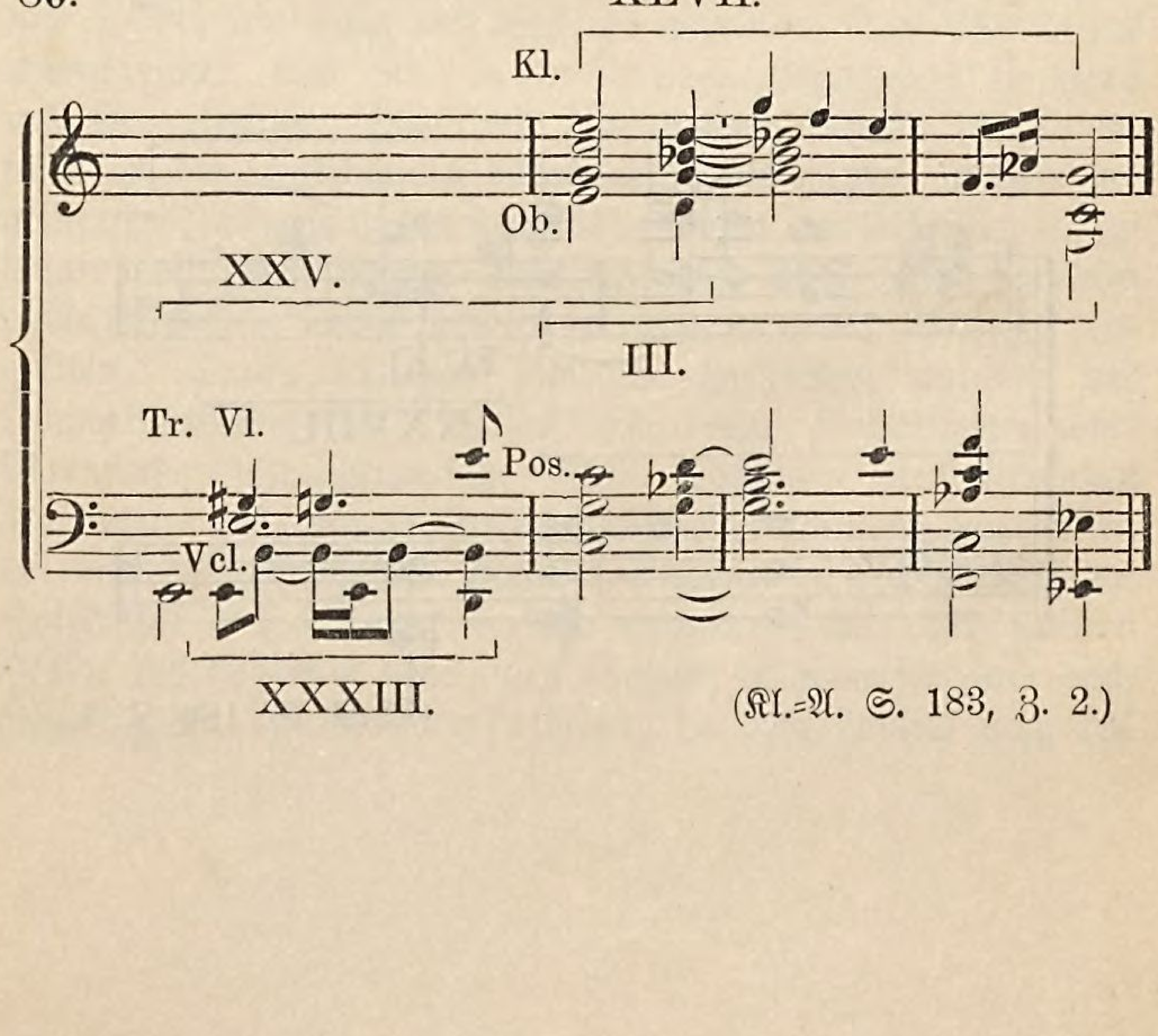
Motiv des S c h m a c h t e n s tritt. (79.) Inzwischen hat Bran stürmischen Schrittes und jauchzend die Geliebte zum Strande hinabgetragen. Unmittelbar darauf erscheint der Trauerzug der Mannen, das Nornenlied weitersingend und von priesterlich geschmückten Frauen gefolgt, auf der Szene.

Schluß=Szene.

Verwundert sehen diese dem brennenden Totenschiffe ein Boot entgegenstreben, darauf sie einen Mann und ein Weib erblicken. Sie sehen, unter den Klängen des von der Trompete geschmetterten T h o r s t e i n b o o t = Symbols, wie der Kahn das brennende Fahrzeug erreicht, wie der Held die Frau an Bord desselben hebt und sich ihr nachschwingt. Geigen und Holzbläser jauchzen jetzt das Thema der b e w u n d e r n d e n S y m = p a t h i e (XLI), als der die Mannen führende Ortolf die beiden erkennt.

Eine Vereinigung des T r ä u m e r symbols — Trompete und Geigen — mit denen der S ü h n e — Klarinetten — und der T o t e n f a h r t — Posaunen — (80.) bezeichnet den

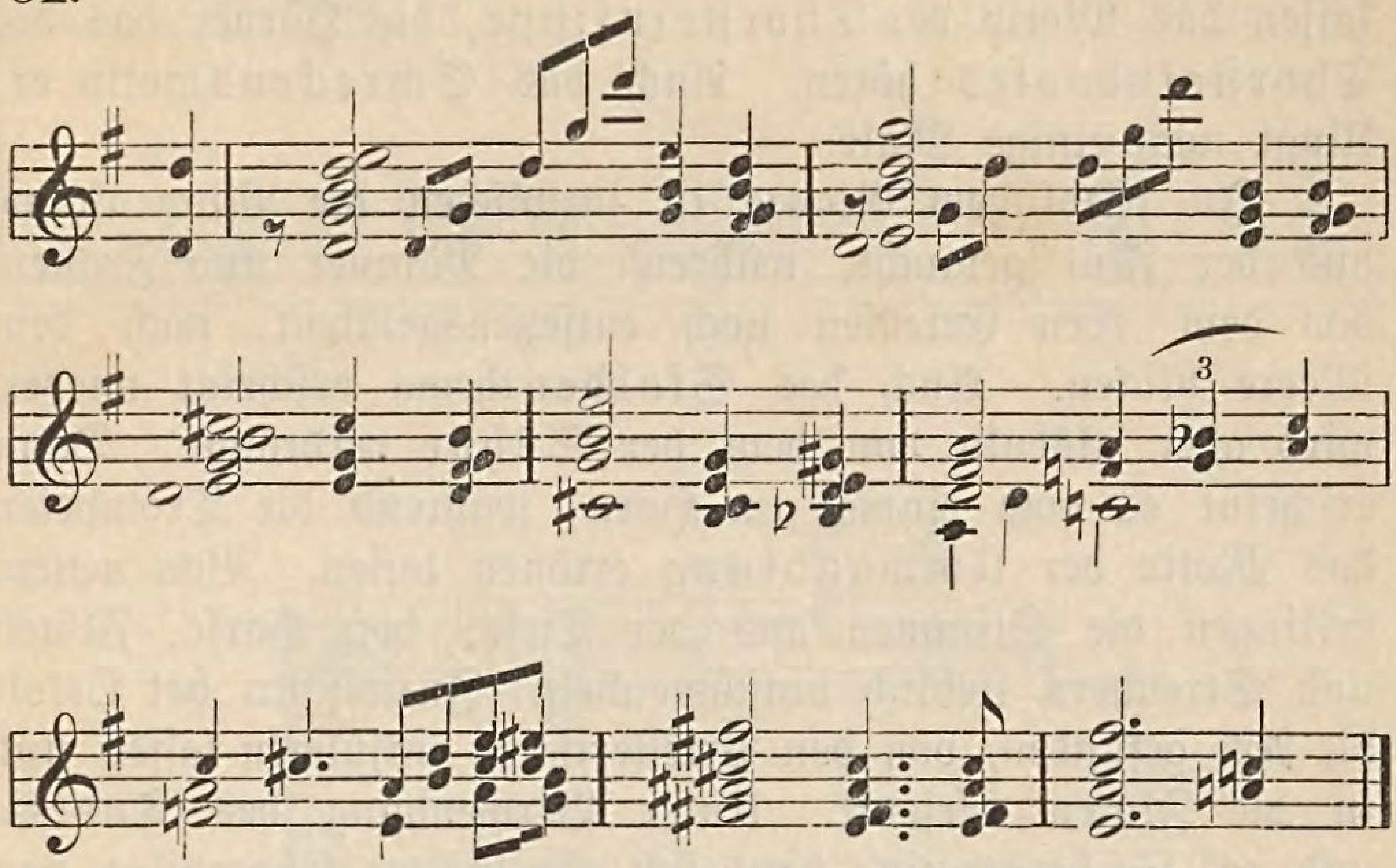
80. XLVII.



(Kl.=A. S. 183, Z. 2.)

Augenblick, wo das Paar auf dem brennenden Schiff sichtbar wird. Geheimnisvolle Stimmen aus der Tiefe heißen mit süßem Sang sie willkommen (XLIX, 81.).

81.



(Kl.-A. S. 183, Z. 3.)
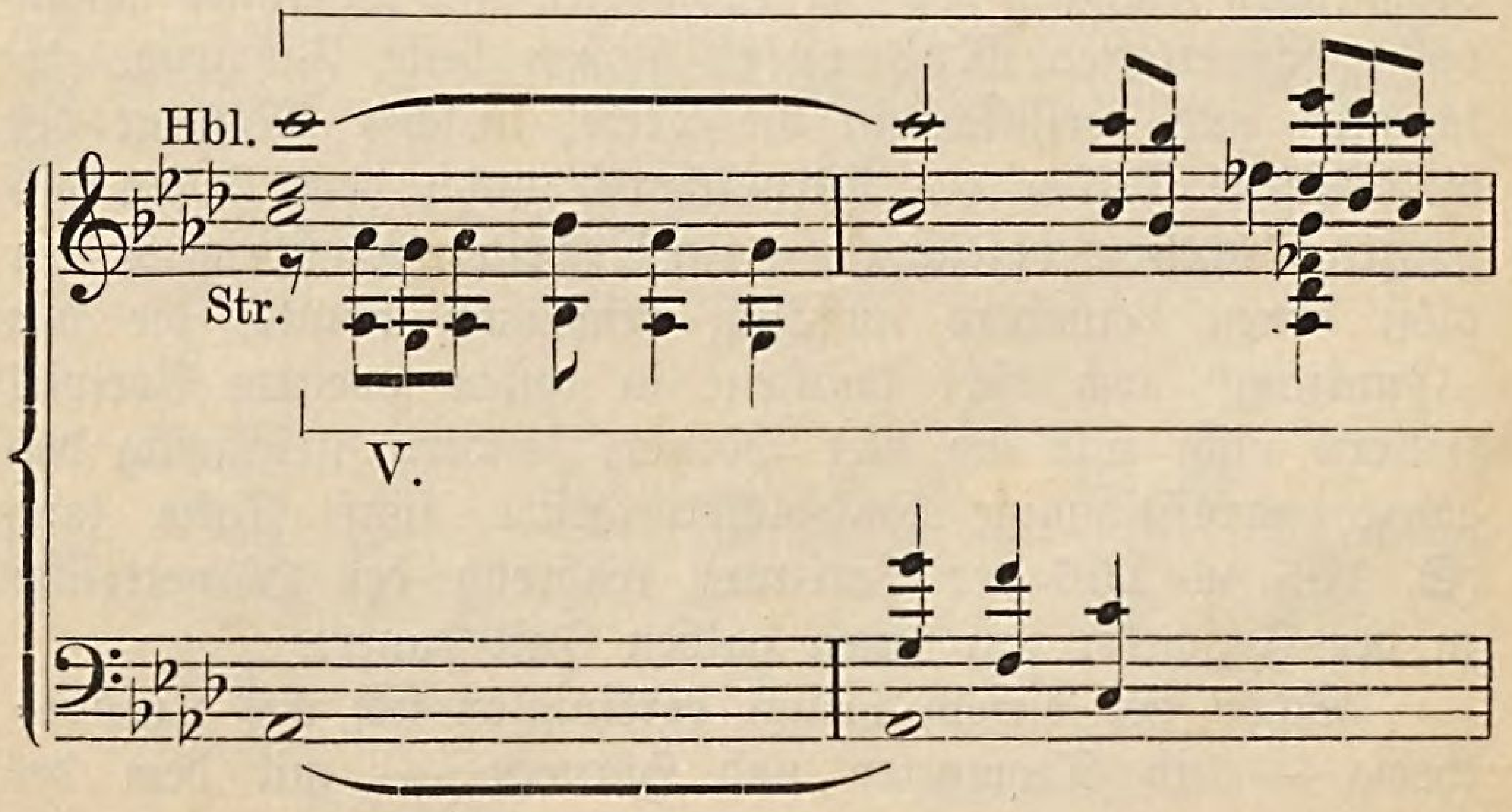
Das Todesmotiv in Geigen, Trompeten und Posaunen unterbricht den Sang. Mittlerweile hat das Totenschiff die offene See und die Mitte der Bühne erreicht. Da erklingt wieder in Fagotts und Bässen das Geistersymbol und Klauses Geist gleitet auf gespenstischem Fahrzeug heran. Unter den dröhnenden Klängen des von Trompeten und Posaunen machtvoll geschmetterten Mahnrufes stoßen beide Fahrzeuge zusammen und versinken in die Tiefe, welchen Moment der vielberufene Triller des Hörnerchores unter dem Tosen des ganzen Orchesters bezeichnet — ein Orchestereffekt übrigens, der bloß denen besonders auffällig erscheinen konnte, die den „Guntram" noch nicht kannten; in dessen zweitem Vorspiel trillern nicht nur die vier Hörner, sondern gleichzeitig das ganze zwölfstimmige Holzbläserorchester fünf Takte lang (S. 155 u. 156 der Partitur), während der Hörnertriller in der Ingwelde nur einen halben Takt dauert.

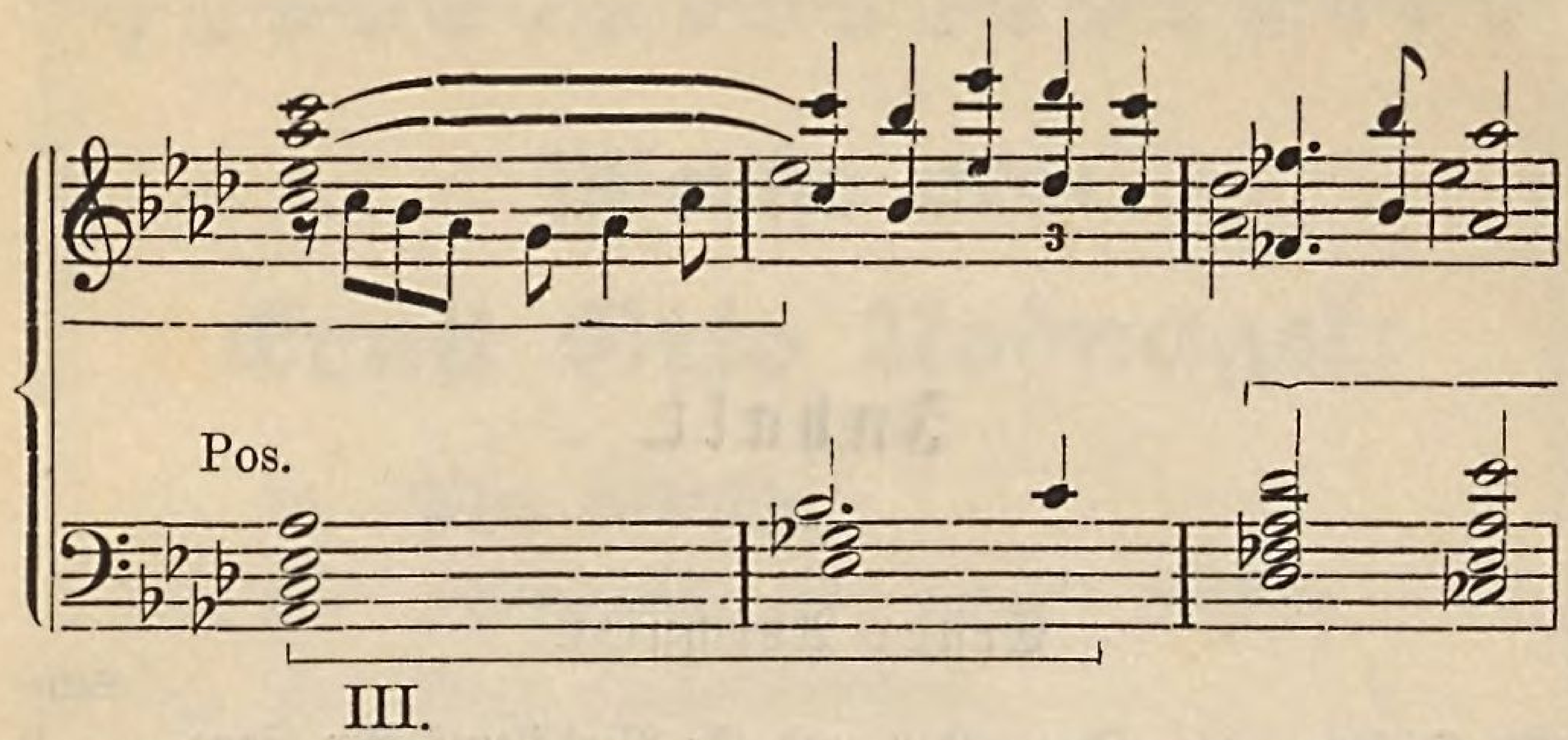
Schon vor diesem Triller vereinigten sich das Liebesthema — in Trompeten und Hörnern — mit dem des
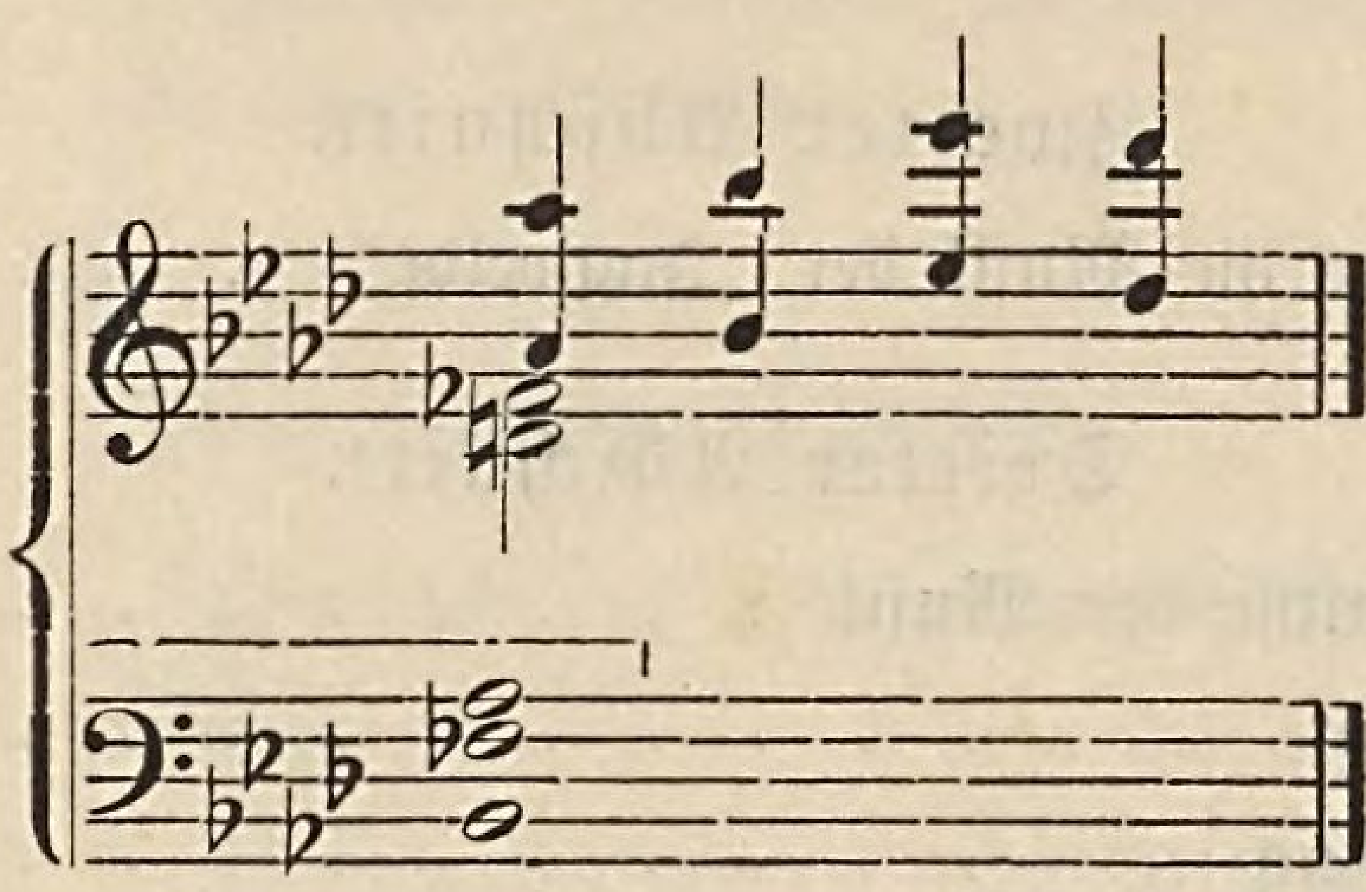
„Liebesgrußes“ — in Flöten, Klarinetten und Geigen — und dem Geistersymbol — in Bässen, Baßklarinette, Fagotts und Posaunen, — in den Triller hinein schmettert die Trompete das Schwertkampfsymbol (II), Hörner und Fagott lassen das Motiv der Thorsteinsippe, die Hörner das des Thorsteinbootes hören. Auch das Schreckensmotiv erklingt noch einige Male. —

In friedlichem Glanze ist inzwischen die Morgensonne aus der Flut getaucht, während die Männer und Frauen, von dem eben Erlebten noch entsetzensgelähmt, nach dem Meere blicken. Auch das Skaldenthema erscheint wieder, wird aber alsbald von dem der Sühne verdrängt. Dann erscheint es noch einmal im Horn, während die Trompeten das Motiv der Umwandlung ertönen lassen. Von neuem erklingen die Stimmen aus der Tiefe, von Harfe, Flöten und Streichern lieblich umschmeichelt. Inzwischen hat Ortolf die Axt gefunden, von den Priesterinnen entsühnen lassen und in die Fluten versenkt. Unter Verwendung des Todes- und des Sühnemotivs baut sich ein breiter Chorepilog von ergreifender Schönheit auf, mit den Textworten: „Aus den ewigen Tiefen des Todes quillt das freudige Leben hervor.“ Nach zweimaliger Kombination des Ingweldensymbols (Streicher) mit dem der Sühne (Holzbläser) vereinigen sich

82. XLVII.







(Kl.-A. S. 191, Z. 2.)

nochmal beide Themen mit dem Todesmotiv in den Posaunen (82.), und unter leisen Bläserharmonieen, von zarten Arabesken der Harfe und der Streicher umsponnen, verklingt das erhabene Tondrama.

Inhalt.

Werke von
Ernst Otto Nodnagel:

Op. 14. **Vier Gedichte**

Op. 17. **„Perdita"**, sechs lyrische Skizzen.

Op. 20. **Drei Liebesliedchen.**

Op. 21. **„Nehmt, Frouwe, diesen Kranz"**, fünf lyrische Rezitative.

In Vorbereitung:

Op. 15. **Vier lyrische Skizzen.**

Op. 16. **„Neurotika,"** vier impressionistische Liebesgesänge.

Op. 18. **„Impressionen"**, acht lyrische Skizzen.

Früher erschienen:

Op. 11. Nr. 1. **„Blau blüht ein Blümelein"**, Lied.

Op. 3. **Fünf Lieder.**

Op. 5. **„Maienglück"**, fünf Lieder im Volkston.

Op. 6. **Vier Elegieen** für das Violoncello.

Op. 7. **Trauermarsch** für Klavier.

Außerdem befindet sich unter der Presse:

Op. 19. **„Dr. Erika"**, impressionistischer Roman aus dem Berliner Künstlerleben.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.